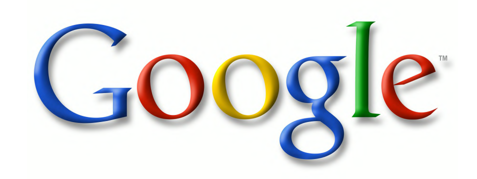





LELAND·STANFORD·JUNIOR·UNIVERSITY



Maroquin rouge

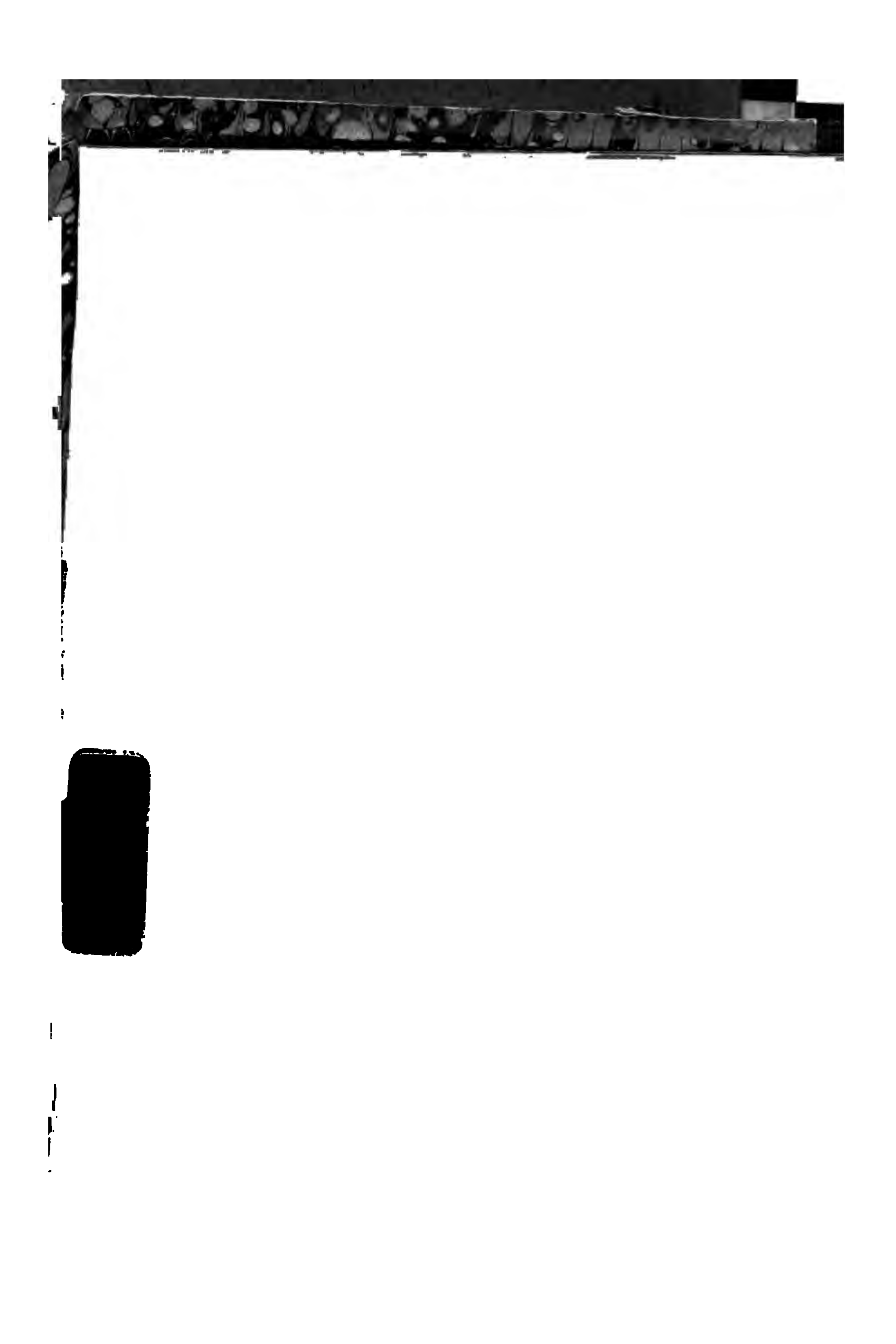
Titre { Dictionnaire du théâtre
Arthur Pougin

ARTHUR POUGIN.

DICTIONNAIRE HISTORIQUE ET PITTORESQUE DU THÉÂTRE ET DES ARTS QUI S'Y RATTACHENT.

PARIS,

[illegible]



Titre { Dictionnaire du théâtre
Arthur Pougin

ARTHUR POUGIN

DICTIONNAIRE
HISTORIQUE ET PITTORESQUE
DU THÉÂTRE
ET
DES ARTS QUI S'Y RATTACHENT

PARIS,
[illegible]



DICTIONNAIRE

DU THÉÂTRE.

DU MÊME AUTEUR.

Supplément et Complément à la *Biographie universelle des musiciens* de F.-J. Fetis (2 vol. grand in-8). — Firmin-Didot, éditeur.

LES VRAIS CRÉATEURS DE L'OPÉRA FRANÇAIS. *Perrin et Cambert* (1 vol. in-18 jésus). — Charavay, éditeur.

FIGURES D'OPÉRA-COMIQUE : *Madame Dugazon, Elleviou, la Famille Gavaudan* (1 vol. petit in-8 avec trois portraits). — Tresse, éditeur.

BELLINI, *sa vie, ses œuvres* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographes). — Hachette, éditeur.

ALBERT GRISAR, *étude artistique* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographe). — Hachette, éditeur.

BOIELDIEU, *sa vie, ses œuvres, son caractère, sa correspondance* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographe). — Charpentier, éditeur.

ADOLPHE ADAM, *sa vie, sa carrière, ses Mémoires artistiques* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographe). — Charpentier, éditeur.

ROSSINI, *notes, impressions, souvenirs, commentaires* (1 vol. in-8). — Claudin, éditeur.

RAMEAU, *essai sur sa vie et ses œuvres* (1 vol. in-16). — Decaux, éditeur.

GIUSEPPE VERDI, *vita aneddotica* (1 vol. in-4, avec portrait, 10 eaux-fortes et autographes). — Milan. Ricordi, éditeur.

ARTHUR POUGIN.

DICTIONNAIRE

HISTORIQUE ET PITTORESQUE

DU THÉÂTRE

ET

DES ARTS QUI S'Y RATTACHENT.

POÉTIQUE, MUSIQUE, DANSE, PANTOMIME, DÉCOR, COSTUME, MACHINERIE, ACROBATISME.

JEUX ANTIQUES, SPECTACLES FORAINS,
DIVERTISSEMENTS SCÉNIQUES, FÊTES PUBLIQUES, RÉJOUISSANCES POPULAIRES,
CARROUSELS, COURSES, TOURNOIS, ETC., ETC., ETC.

OUVRAGE

ILLUSTRÉ DE 350 GRAVURES ET DE 8 CHROMOLITHOGRAPHIES.

PARIS,
LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET Cie,
IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE L'INSTITUT DE FRANCE,
RUE JACOB, 56.
1885.

A M. HALANZIER-DUFRÉNOY,

EX-DIRECTEUR DE L'OPÉRA,

PRÉSIDENT DE L'ASSOCIATION DES ARTISTES DRAMATIQUES.

Mon cher ami,

Ce n'est pas seulement parce que vous êtes l'homme de France qui connait le mieux le théâtre, que je vous offre ce livre, entièrement consacré au théâtre; c'est aussi parce que vous aimiez sincèrement mon excellent père, — qui vous le rendait bien, — et que vous m'avez continué l'affection dont il était l'objet de votre part.

Il me semble qu'en vous dédiant ces pages, je rends encore un hommage indirect à sa chère mémoire. Acceptez-les, je vous prie, comme un témoignage de dévouement sincère et de véritable attachement.

A vous de cœur,

ARTHUR POUGIN.

Paris, 30 *octobre* 1884.

PLACE AU THÉATRE!

Un dictionnaire, même un dictionnaire littéraire et raisonné, n'est pas, à proprement parler, un livre. Ce n'est donc pas un livre, au sens strict du mot, que j'ai la prétention d'offrir au public; mais je crois lui présenter un ouvrage curieux, d'un caractère absolument neuf, et tel que jusqu'à ce jour il n'a son pareil dans aucune langue. On a publié depuis un quart de siècle, dans des conditions d'exécution matérielle superbes, d'excellents dictionnaires de tout genre, consacrés soit à la langue proprement dite, soit aux arts, soit aux sciences, soit à telle ou telle profession; dans le nombre pourtant le théâtre a été négligé, et cela peut surprendre dans un pays comme le nôtre, où l'amour de cet art merveilleux est porté à son extrême puissance et s'étend à toutes les classes de la société.

Cet amour de tout ce qui tient au théâtre n'est pas chez nous un effet du hasard. Il a sa cause et sa source première dans l'incontestable supériorité que nous n'avons jamais cessé d'exercer au point de vue de l'art scénique, tant en ce qui concerne les œuvres qu'en ce qui touche leurs interprètes. C'est en 1629 que Pierre Corneille, âgé seulement de vingt-trois ans, donnait à l'Hôtel de Bourgogne sa première comédie, *Mélite,* qu'il devait faire suivre de tant de chefs-d'œuvre; c'est en 1658 que Molière offrait au public du Petit-Bourbon son *Étourdi,* qu'il avait fait représenter à Lyon cinq ans auparavant. Depuis lors, c'est-à-dire depuis deux siècles et demi, notre théâtre, grâce à une superbe lignée d'écrivains, n'a cessé de s'enrichir de chefs-d'œuvre de tous genres, et l'on peut dire que jamais la production scénique n'a subi chez nous non seulement une éclipse, mais même un temps d'arrêt. Au dix-septième siècle, à côté de Corneille et de Molière, ou après eux, on voit briller, outre Racine, des poètes tels que Rotrou, Quinault, Thomas Corneille, Boursault, Regnard, Hauteroche, Dancourt, Campistron, Montfleury, Dufresny, La Grange-Chancel. Au dix-huitième siècle viennent Crébillon, Voltaire, Guyot de Merville, Marivaux, La Chaussée, Destouches, La Noue, Gresset, Piron, Le Sage, Boissy, Guimond de La Touche, Favart, Colardeau, Lemierre, Saurin, Barthe, La Harpe, Marmontel, De Belloy, Cailhava, Sedaine. Les approches de la Révolution voient surgir Beaumarchais, Ducis, Monvel, Andrieux, Dumaniant, Népomucène Lemercier, Marie-Joseph Chénier, puis Fabre d'Églantine, Fenouillot de Falbaire, Pigault-Lebrun, Arnault, Laya, Picard, Legouvé, Alexandre Duval. Avec le dix-neuvième siècle se produisent Étienne, Casimir Delavigne, Soumet, Scribe, Ancelot, Mazères, Empis, le romantisme voit paraître Alexandre Dumas, Victor Hugo, Frédéric Soulié, Félicien Mallefille, Alfred de Vigny, et enfin l'époque

contemporaine nous présente Alfred de Musset, George Sand, Ponsard, MM. Émile Augier, Octave Feuillet, Ernest Legouvé, Alexandre Dumas fils, Labiche, Théodore Barrière, Henri Meilhac, Victorien Sardou, Ludovic Halévy, Édouard Pailleron, Edmond Gondinet... Et je ne parle ici que de ceux qui tiennent la tête du mouvement littéraire dans ses rapports avec le théâtre. Combien, depuis soixante ans, combien de talents tantôt puissants et vigoureux, tantôt charmants, délicats, ingénieux, prime-sautiers, ont brillé sur nos scènes de genre et ont maintenu fidèlement, avec honneur, avec succès, les nobles et saines traditions de leurs devanciers! La France est le seul pays qui, depuis deux cent cinquante ans, n'ait pas un instant, un seul instant, cessé de posséder une grande école théâtrale, elle est sans rivale pour cet art qu'elle chérit et dont elle a le sens le plus exquis, elle est enfin, sous ce rapport, le seul centre actif, inépuisable, de production, et l'on peut dire que les œuvres de ses écrivains défraient pour les neuf dixièmes les théâtres du monde entier. Elle est aussi le seul pays où l'exécution scénique soit accompagnée de tant de perfection : de l'aveu de tous, nos comédiens sont les premiers du monde.

Il peut donc paraître assez singulier qu'en un pays où le théâtre tient une si large place, où il est la grande et universelle distraction, où il est cultivé avec tant de succès et tant de supériorité, suivi par tous avec une attention si passionnée, on n'ait pas encore songé à établir avec certitude, avec précision, la technologie de cet art si généralement aimé, à fixer sa langue de telle façon que le public la puisse bien connaître, ce public, qui ne voit du théâtre que le côté extérieur, que le *rendu*, et à qui tout le reste doit forcément échapper.

Ce n'est pas que quelques essais n'aient été tentés en ce sens; mais ces essais étaient ou trop timides, ou trop incomplets, ou renfermés dans un champ trop volontairement circonscrit. Chamfort et l'abbé de Laporte ont publié, en 1776, un « *Dictionnaire dramatique*, contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres, et des réflexions nouvelles sur les spectacles, sur le génie et la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames, et celui des auteurs dramatiques ». Mais il s'en faut bien que ce vaste plan ait été exactement suivi et mis à exécution dans les trois gros volumes qui composent cet ouvrage. Tandis que l'abbé de Laporte y accumulait les analyses de pièces, Chamfort se bornait à lui fournir un certain nombre d'articles, souvent fort intéressants d'ailleurs, mais qui n'avaient trait qu'à la poétique théâtrale, à la marche et à la conduite du poème dramatique d'une part, et, de l'autre, à divers renseignements sur les jeux scéniques des anciens. Du théâtre moderne considéré matériellement ou artistiquement, de la représentation scénique, du jeu du comédien, rien, absolument rien! Il fallut attendre un demi-siècle pour voir deux autres écrivains, Jal et Harel, publier (1824) un ouvrage ainsi intitulé : « *Dictionnaire théâtral*, ou Douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres; confidences sur les procédés de l'illusion; examen du vocabulaire dramatique; coup d'œil sur le matériel et le moral des spectacles, etc., etc., etc. » Ici, nous tombons à peu près en pleine fantaisie, et parfois dans l'inutilité. On en jugera par le premier mot qui se présente dans ce petit volume, et qui n'offre qu'un rapport assurément bien indirect avec le

sujet choisi par les auteurs : « ABBÉ, ABBESSE. Personnages interdits depuis dix ans aux écrivains dramatiques. Certains ouvrages de l'ancien répertoire, où figurent des abbés, sont cependant encore représentés quelquefois ; mais on ne représente plus *les Visitandines.* » Quelques mots techniques sont pourtant traités heureusement et avec assez de soin dans ce livre, qui est loin de manquer d'esprit ; mais comment les auteurs auraient-ils pu faire connaître vraiment le théâtre, et d'une façon complète, dans l'espace de 300 pages in-12? Plus fantaisistes encore et bien plus abrégés sont le « *Manuel des coulisses* ou Guide de l'amateur (1826), » le « *Petit Dictionnaire des coulisses,* publié par Jacques-le-Souffleur (1835), » et « *l'Indiscret,* souvenirs des coulisses (1836), » qui tous trois empruntent aussi la forme du dictionnaire, et dans lesquels on ne trouve que quelques définitions facétieuses, accompagnées de certaines plaisanteries d'un goût plus ou moins pur. Fantaisie toujours le vocabulaire de M. Joachim Duflot : *les Secrets des coulisses des théâtres de Paris* (1865), où l'imagination de l'auteur, aidée de quelques anecdotes amusantes, mais la plupart du temps apocryphes, joue le rôle le plus important. Deux écrivains ont essayé d'aborder la question d'une façon un peu plus sérieuse : l'un, Ch. de Bussy (Charles Marchal), dans son *Dictionnaire de l'art dramatique* à l'usage des artistes et des gens du monde (1866) ; l'autre, M. Alfred Bouchard, dans un petit volume attrayant qui porte ce titre : *la Langue théâtrale,* vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre (1878). Mais non seulement le travail de l'un et de l'autre est trop écourté, mais, en dépit de certaines qualités, il est facile de s'apercevoir que ni l'un ni l'autre ne connaissait assez le théâtre pour en parler comme il convient (1).

C'est qu'il ne suffit pas, en effet, pour écrire un Dictionnaire du théâtre, de connaître le théâtre historiquement ou littérairement, de l'avoir même beaucoup observé *extérieurement,* c'est-à-dire d'un point quelconque ou même de tous les points de la salle ; s'il en était ainsi, tout homme un peu lettré, qui aurait bien étudié son sujet, pourrait s'acquitter d'une telle tâche, en se bornant à expliquer, à éclairer et à définir ce que chacun voit chaque jour. Mais le côté intime, secret, mystérieux du théâtre, celui qui échappe à l'œil du public et qui excite précisément sa curiosité, c'est là ce qu'il faut dévoiler, et ce dont toutes les lectures du monde ne sauraient donner une idée. Les mœurs des comédiens, leur langage professionnel et particulier, les coutumes intérieures du théâtre, les détails du travail scénique, sa préparation, sa mise au point, en ce qui touche soit l'exécution *humaine* des œuvres, soit leur représentation matérielle, la vie du théâtre considérée dans ce vaste espace, fermé au spectateur, qui s'étend non seulement derrière le rideau, mais dans les coulisses, dans les dessus, dans les dessous, dans les foyers, dans les loges, dans les couloirs, dans les ateliers, dans les magasins, dans les cabinets de direction et de régie, —

(1) Dans son gentil petit volume : *Curiosités théâtrales*, M. Victor Fournel, qui aime le théâtre avec passion, comme il faut l'aimer pour en parler, a consacré un chapitre à sa technologie spéciale. Mais combien cela est insuffisant ! Une centaine de mots à peine, parmi lesquels certaines expressions imaginaires bénévolement empruntées à M. Joachim Duflot.

On ne doit pas, trompé par leur titre, prendre pour des dictionnaires *du* théâtre certains ouvrages publiés au dix-huitième siècle, tels que le *Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres* de De Léris, et le *Dictionnaire des théâtres de Paris* des frères Parfait. Ceux-ci ne sont autre chose qu'un catalogue de pièces, d'auteurs et d'acteurs, donnant une analyse raisonnée des unes et des notices biographiques sur les autres.

voilà ce qui est intéressant, ce qui est curieux, ce qui est digne d'étude et d'attention. Mais je n'étonnerai personne assurément en disant que pour faire connaître cet « envers » du théâtre, pour en pénétrer les mystères, pour en dévoiler les secrets, il faut avoir soi-même pris part à ce travail intérieur, il faut avoir vécu de cette vie fiévreuse et passionnante, il faut avoir été à même de voir tout, d'observer tout de ses propres yeux, de façon à reproduire avec exactitude l'ensemble et les mille détails de ce travail scénique si compliqué, si délicat, si ardu, si difficile, en même temps que si complètement ignoré.

Je crois avoir lieu d'espérer que, sous ce rapport, le présent Dictionnaire sera de nature à satisfaire la curiosité même des plus exigeants. Il n'est pas un des points quelconques du théâtre, pas une de ses parties les plus reculées, pas un de ses recoins les plus obscurs, il n'est pas un détail du travail de chaque jour, de chaque individu, de chaque groupe spécial, qui ne soit ici décrit, mis en lumière, commenté, expliqué de la façon la plus étendue. Qu'il s'agisse du local et de ses dépendances, du matériel employé et mis en œuvre, de l'aménagement de la scène et de la salle, du personnel artistique ou administratif, de la division et de la marche rationnelle des études, de la direction imprimée à toutes choses, des coutumes et des nécessités financières, des rapports du théâtre avec les auteurs, avec le public, avec l'autorité civile, rien n'est négligé, tout est rapporté, analysé, exposé avec une connaissance certaine de la matière et une exactitude que l'on peut, je crois, considérer comme absolue. Il en est de même en ce qui concerne l'histoire littéraire et artistique du théâtre, la théorie, la pratique et l'exercice de l'art du comédien, soit à Paris, soit en province, les conditions matérielles et administratives des entreprises dramatiques, le concours que se prêtent mutuellement tous les arts : poésie, déclamation, musique, chant, danse, peinture, architecture, pour la plus grande splendeur de celui qui sur la scène les réunit tous à son profit. Attribution des emplois, étude des types scéniques les plus célèbres en France ou à l'étranger, description des édifices consacrés aux spectacles, mise en scène, décor, costume, machinerie, éclairage, etc., j'ai fait en sorte de ne rien omettre, de ne rien oublier, de ne rien laisser dans l'ombre, même jusqu'aux plus petits détails, en apparence les plus insignifiants.

La besogne n'était pas toujours facile, et les définitions, en particulier, étaient parfois malaisées, d'autant que, dans beaucoup de cas, je n'avais sur quoi m'appuyer, ces définitions n'ayant pas même encore été ébauchées ailleurs. J'espère pourtant que j'ai réussi à les rendre claires, intelligibles, même pour les personnes absolument étrangères au théâtre, de façon à bien faire saisir et comprendre ce que j'avais à expliquer.

Mon plan primitif était fort loin de comporter l'étendue que j'ai fini par donner à cet ouvrage. Je ne songeais tout d'abord qu'au théâtre moderne ; mais tout se tient ; forcément amené à parler du théâtre antique, du théâtre des Grecs et des Latins, je me suis vu obligé de donner et d'expliquer tous les termes qui y sont relatifs. D'autre part, il me fallait bien faire connaître les origines de l'art théâtral tel que nous le pratiquons aujourd'hui, et par conséquent rappeler le souvenir des jongleurs, des ménestrels, des histrions, des baladins du moyen âge, dont les jeux donnèrent indirectement naissance à ceux des Confrères de la Passion et de leurs congénères, eux-

mêmes prédécesseurs immédiats et instituteurs indirects de nos premiers véritables comédiens; ceci me conduisait naturellement à mentionner les saltimbanques, les acrobates, les farceurs, les bateleurs de tout genre. Une fois sur cette pente, je ne pouvais me dispenser de décrire non seulement tous les genres si divers de spectacles populaires et forains : parades, marionnettes et le reste, mais encore toutes les différentes espèces de divertissements publics : mascarades, cortèges, carrousels, tournois, joutes, régates, courses de chevaux, combats d'animaux, illuminations, feux d'artifice, etc., etc.

Élargissant ainsi mon cadre, je voulus m'attacher alors à donner, aussi bien au point de vue pratique que sous le rapport historique, une connaissance complète du théâtre, considéré sous toutes ses formes et sous tous ses aspects. C'est pourquoi, ne pouvant me contenter du vocabulaire technique, qui devenait insuffisant et ne me permettait pas d'aborder certains ordres d'idées souvent fort importants, j'imaginai de faire entrer dans ce Dictionnaire toute une série de locutions composées, grâce auxquelles je pouvais mettre en relief une foule de particularités intéressantes, utiles ou curieuses; on pourra s'en rendre compte en consultant les mots suivants : *Acteurs dans la salle, Autorités théâtrales administratives, Bibliographie théâtrale, Boulevard du Temple, Comique (Du) au théâtre, Dimanche (Le) au théâtre, Excuses au public, Feu (Le) au théâtre, For-l'Évêque (Le) et les comédiens, Heure (L') du spectacle, Liberté des théâtres, Mémoires dramatiques, Prix (Le) des places au théâtre, Sifflet (Le) au théâtre, Suzeraineté de l'Opéra, Théâtre (Le) français hors de France, Théâtre (Le) italien hors de l'Italie*, etc., etc. De plus, j'ai cru devoir intercaler dans mon vocabulaire français un certain nombre de locutions étrangères, particulièrement certains mots italiens se rattachant surtout à l'art lyrique et qu'il me semblait utile d'expliquer, l'opéra italien, qui a longtemps eu droit de cité en France, ayant amené chez nous l'usage de diverses expressions spéciales, dont tout le monde ne connaît pas la valeur. Si l'on sait généralement ce que c'est qu'un *dilettante*, un *impresario*, un *libretto*, il n'en est pas de même en ce qui concerne les mots *accademia, bravura, farsa, ingresso, maestro al cembalo, maestro concertatore, platea, riposo, sinfonia, primo uomo*, etc. On en peut dire autant de quelques mots anglais, tels que *manager, recital, selection*, dont il n'était pas non plus inutile de faire connaître la signification particulière en ce qui concerne le théâtre et la musique (1).

Envisagé de cette façon, le sujet devenait singulièrement vaste et divers; mais il s'en trouvait d'autant plus séduisant, et comme il acquérait du même coup un caractère incontestable de nouveauté, on reconnaîtra sans doute que peu d'écrits offrent un fonds plus attrayant, plus aimable, plus neuf qu'un tel Dictionnaire. Je me suis efforcé, d'ailleurs, d'adapter à chaque mot la forme qui lui convenait, d'assouplir cette forme autant qu'il m'était possible, traitant sérieusement les choses sérieuses et légèrement les choses légères, de telle sorte que la variété qu'offrait le sujet, — variété rendue plus sensible encore par les hasards de l'ordre alphabétique, qui fait avoisiner des mots du genre le plus opposé, — se retrouvât dans l'allure générale de l'ouvrage, la

(1) Un dictionnaire ainsi conçu exigeait la présence d'une table systématique et analytique, établie par ordre de matières, dans laquelle le lecteur, désireux de se renseigner sur telle ou telle de ces matières, et ne sachant pas toujours quelles expressions les caractérisent et s'y rapportent, pût trouver immédiatement et facilement les mots qui lui sont nécessaires. On trouvera à sa place cette table, que j'ai dressée avec le plus grand soin.

couleur et le tour de la phrase se modifiant d'après la nature de chacun de ces mots.

J'aurais voulu, dans un Dictionnaire consacré surtout à l'art théâtral français, pouvoir donner un résumé rapide de l'histoire de tous les théâtres de Paris ; mais je n'ai pas tardé à me convaincre que la place me ferait absolument défaut, et j'ai dû me borner à retracer brièvement l'existence de ceux dont le rôle historique et l'influence artistique ont été le plus considérables, c'est-à-dire l'Hôtel de Bourgogne, l'Illustre Théâtre, qui fut la première tentative de Molière, l'Opéra, la Comédie-Française, dont l'histoire comprend celle du théâtre du Marais, l'Opéra-Comique et l'Odéon, sans oublier, bien entendu, la Comédie-Italienne, mère et nourrice de tous les autres. Pour le reste, après avoir donné un aperçu de ce que furent les théâtres de la Foire au dix-huitième siècle, après avoir rappelé les fastes de l'ancien boulevard du Temple et des établissements dramatiques qui faisaient sa gloire, j'ai dû me contenter de dresser (ce qui n'avait encore *jamais* été fait) une liste chronologique de *tous* les théâtres qui ont existé à Paris depuis les jeux des Confrères de la Passion jusqu'à ce jour. Si le lecteur accueille le présent livre avec indulgence, et s'il veut bien me faire un peu crédit, peut-être lui offrirai-je, avant qu'il soit très longtemps, une Histoire générale des théâtres parisiens ; je n'aurai pour cela qu'à employer et à mettre en œuvre les notes patiemment amassées par moi depuis tantôt vingt ans. Mais ici, il m'était impossible d'ébaucher même cette histoire.

Je n'ai pas à signaler à l'attention du lecteur les nombreuses illustrations qui servent de commentaire et de riche complément au texte de ce volume ; elles parlent d'elles-mêmes et s'imposent tout naturellement aux regards, formant, par leur réunion, comme une sorte de vaste iconographie de cet art charmant du théâtre, qui fait la joie des yeux en même temps que le plaisir de l'esprit. Au point de vue historique, nos gravures ont été fidèlement reproduites d'après des documents précieux choisis dans les admirables collections soit du cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, soit de l'Hôtel Carnavalet, soit des Archives de l'Opéra ; au point de vue pratique, et en ce qui concerne le matériel et l'aménagement scéniques, les dessins ont été relevés avec soin, d'après nature, par d'excellents artistes. Je puis affirmer qu'on n'a jamais réuni, dans un seul ouvrage, une telle quantité de gravures se rattachant spécialement au théâtre et aux arts divers qui l'entourent et lui font cortège. J'ajoute que la fantaisie n'a eu aucune part dans cette illustration, et que tous nos dessins sont autant de documents dont l'authenticité et l'exactitude sont absolument incontestables (1).

Il me reste à faire connaître enfin les ouvrages que j'ai principalement consultés pour la construction de ce Dictionnaire ; je ne saurais prétendre à les citer tous, car le nombre en serait trop considérable, mais je mentionnerai les plus importants et ceux qui m'ont été le plus utiles. En voici la liste :

(1) Puisque j'ai parlé de l'Hôtel Carnavalet (Bibliothèque de la ville de Paris) et des Archives de l'Opéra, je ne saurais laisser échapper l'occasion, trop agréable, de remercier comme il convient MM. Jules Cousin et Charles Nuitter, les deux savants conservateurs de ces dépôts précieux. Non seulement l'un et l'autre m'ont ouvert leurs cartons avec leur libéralité et leur obligeance traditionnelles, mais ils m'ont découvert des trésors que j'ignorais et m'ont fourni des renseignements précieux que je n'aurais pu trouver nulle part ailleurs. Ces manières contrastent avantageusement avec celles de certains conservateurs qui *conservent* trop... pour eux-mêmes, et qui semblent considérer tous les travailleurs comme autant d'ennemis personnels.

ARISTIPPE [Félix Bernier]. — *Théorie de l'art du comédien,* ou Manuel théâtral. (Paris, 1826, in-8.)
AUBIGNAC (L'abbé d'). — *La Pratique du théâtre.* (Paris, 1715, in-8.)
BLASIS. — *Manuel complet de la danse.* (Paris, 1830, in-8.)
BEAUCHAMPS. — *Recherches sur les théâtres de France.* (Paris, 1735, 3 vol. in-12.)
BONNASSIES (Jules). — *La Comédie-Française,* histoire administrative. (Paris, 1874, in-12.) = *Les Spectacles forains et la Comédie-Française.* (Paris, 1875, in-12.)
BOULLET. — *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvements.* (Paris, an IX, in-4.)
BRAZIER. — *Histoire des petits théâtres de Paris.* (Paris, 1838, 2 vol. in-18.)
CASTIL-BLAZE. — *La Danse et les ballets,* depuis Bacchus jusqu'à Mlle Taglioni. (Paris, 1832, in-12.) = *L'Académie impériale de musique,* de 1645 à 1855. (Paris, 1855, 2 vol. in-8.) = *L'Opéra italien,* de 1548 à 1856. (Paris, 1856, in-8.)
CELLER (Ludovic) [Leclerc]. — *Les Décors, les costumes et la mise en scène au XVIIe siècle.* (Paris, 1869, in-12.)
[CHAMFORT et l'abbé DE LAPORTE.] — *Dictionnaire dramatique.* (Paris, 1776, 3 vol. in-8.)
CHAMFORT et LACOMBE. — *Précis de l'art théâtral.* (Paris, 1808, in-8.)
[CHAPPUZEAU.] — *Le Théâtre François.* (Lyon et Paris, 1674, in-12)
COLSON. — *Répertoire dramatique.* (Paris, 1820, in-8.)
[COMPAN.] — *Dictionnaire de danse.* (Paris, 1788, in-8.)
CONTANT et J. DE FILIPPI. — *Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et des machines théâtrales françaises, allemandes et anglaises.* (Paris, *s. d.*, in-f°.)
[DESBOULMIERS.] — *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien.* (Paris, 1769, 7 vol. in-12.) = *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique.* (Paris, 1769, 2 vol. in-12.)
DESCHANEL (Émile). — *La Vie des comédiens.* (Paris, *s. d.*, in-12.)
DESPOIS (Eugène). — *Le Théâtre français sous Louis XIV.* (Paris, 1874, in-12.)
DONNET, ORGIAZZI et KAUFFMANN. — *Architectonographie des théâtres.* (Paris, 1837-40, 2 vol. in-8.)
DORAT. — *La Déclamation théâtrale.* (Paris, 1767, in-8.)
DUFLOT (Joachim). — *Les Secrets des coulisses des théâtres de Paris.* (Paris, 1865, in-12.)
FERTIAULT (F.). — *Histoire anecdotique et pittoresque de la danse.* (Paris, 1855, in-18.)
FLEURY. — *Mémoires.* (Paris, 1844, 2 vol. in-12.)
FONTENAI (L'abbé de). — *Dictionnaire des Artistes.* (Paris, 1776, 2 vol. in-12.)
FOURNEL (Victor). — *Curiosités théâtrales* anciennes et modernes, françaises et étrangères. (Paris, 1859, in-16.) = *Les Contemporains de Molière.* (Paris, 1863-75, 3 vol. in-8.) = *Les Rues du vieux Paris.* (Paris, 1879, in-8.)
FOURNIER (Édouard). — *Le Théâtre et les pauvres.* (Paris, *s. d.* [1869], in-16.)
GOIZET. — *Histoire anecdotique de la collaboration au théâtre.* (Paris, 1867, in-12.)
GOURIET. — *Les Charlatans célèbres.* (Paris, 1824, 2 vol. in-8.)
[GRIMAREST.] — *La Vie de M. de Molière.* (Paris, 1705, in-12.)
GROBERT (Le colonel). — *De l'exécution dramatique, considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène.* (Paris, 1809, in-8.)
HANNETAIRE (D'). — *Observations sur l'art du comédien.* (Paris, 1775, in-8.)
HEULHARD (Arthur). — *La Foire Saint-Laurent,* son histoire et ses spectacles. (Paris, 1878, in-8.)
JACOB (P. L.), bibliophile [Paul Lacroix]. — *Recueil de farces, soties et moralités.* (Paris, 1859, in-16.)
[JAL et HAREL.] — *Dictionnaire théâtral,* ou Douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, etc. (Paris , 1824, in-12.)
LACOMBE. — *Dictionnaire portatif des beaux-arts.* (Paris, 1759, in-8.)
LACROIX (Paul). — *Le XVIIe siècle,* institutions, usages et costumes. (Paris, 1880, in-4.)
[L'abbé de LAPORTE.] — *Anecdotes dramatiques.* (Paris, 1775, 3 vol. in-8.)
LASALLE (Albert de). — *Les Treize salles de l'Opéra.* (Paris, 1875, in-12.)
LEMAZURIER. — *Galerie historique des acteurs du Théâtre-Français.* (Paris, 1810, 2 vol. in-8.)
[LE PAN.] — *Histoire de l'établissement des théâtres en France.* (Paris, 1807, in-12.)
LÉRIS (DE). — *Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres.* (Paris, 1763, in-8.)
LUCAS (Hippolyte). — *Histoire philosophique et littéraire du Théâtre-Français.* (Paris, 1843, in-12.)

MAGNIN (Charles). — *Les Origines du théâtre moderne.* (Paris, 1838, in-8.) = *Histoire des marionnettes en Europe,* depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. (Paris, 1862, in-12.)
[MAUPOINT.] — *Bibliotèque* (sic) *des théâtres.* (Paris, 1733, in-8.)
MÉNARD (René). — *La Vie privée des anciens.* (Paris, 1880-83, 4 vol. in-8.)
MEZZETIN. — *La Vie de Scaramouche.* (Paris, 1695, in-12.)
MOLAND (Louis). — *Molière et la Comédie-Italienne.* (Paris, 1867, in-8.)
MONMERQUÉ et MICHEL (Francisque). — *Théâtre français au moyen âge.* (Paris, 1839, in-8.)
MONNET (Jean). — *Supplément au « Roman comique »*, ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet. (Londres, 1773, 2 vol. in-8.)
MOYNET (J.). — *L'Envers du théâtre.* (Paris, 1875, in-12.)
MURET (Théodore). — *L'Histoire par le théâtre.* (Paris, 1865, 3 vol. in-12.)
NOVERRE. — *Lettres sur la danse et les ballets.* (Vienne, 1767, in-12.)
NUITTER (Charles). — *Le Nouvel Opéra.* (Paris, 1875, in-12.)
ORIGNY (D'). — *Annales du Théâtre Italien.* (Paris, 1787, 3 vol. in-8.)
PARFAIT (Les frères). — *Dictionnaire des théâtres de Paris.* (Paris, 1747, 7 vol. in-12.) = *Histoire de l'ancien Théâtre-Italien.* (Paris, 1767, in-12.)
POUGIN (Arthur). — *Figures d'opéra-comique.* (Paris, 1875, in-8.) = Supplément et Complément à la *Biographie universelle des Musiciens*, de Fétis. (Paris, 1878-80, 2 vol. in-8.) = *Les Vrais créateurs de l'opéra français.* (Paris, 1881, in-12.)
RESTIF DE LA BRETONNE. — *La Mimographe,* ou Idées d'une honnête femme pour la réformation du théâtre national. (Amsterdam, 1770, in-8.)
RICCOBONI. — *Histoire du Théâtre-Italien.* (Paris, 1727, in-8.)
RICH (Anthony). — *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques.* (Paris, 1873, in-8.)
ROUSSEAU (J.-J.). — *Dictionnaire de musique.* (Paris, 1767, in-4.)
RUGGIERI (Claude). — *Précis historique sur les fêtes, les spectacles et les réjouissances publiques.* (Paris, 1830, in-8.)
SABATIER DE CASTRES. — *Dictionnaire de littérature.* (Paris, 1770, 3 vol. in-8.)
SAND (Maurice). — *Masques et bouffons.* (Paris, 1859, 2 vol. in-8.)
[TRAVENOL et DUREY DE NOINVILLE.] — *Histoire du théâtre de l'Opéra en France.* (Paris, 1753, in-8.)
VIOLLET-LEDUC. — *Précis de dramatique,* ou l'art de composer et exécuter les pièces de théâtre. (Paris, 1830, in-32.)
VIVIEN et Edmond BLANC. — *Traité de la législation des théâtres.* (Paris, 1830, in-8.)
VULPIAN et GAUTHIER. — *Code des théâtres,* ou Manuel à l'usage des directeurs, entrepreneurs, actionnaires de spectacles, des auteurs, artistes, etc. (Paris, 1829, in-18.)
[Anonyme.] — *Guide dans les théâtres.* (Paris 1855, in-18.)
[Anonyme.] — *La Censure dramatique.* (Paris, 1873, in-12.)
[Anonyme.] — *Théâtre lyonnais de Guignol.* (Lyon, 1865-70, 2 vol. in-8.)
Arrêts du conseil d'État, lettres-patentes, acte de société, administration intérieure et règlement pour les Comédiens italiens ordinaires du Roi. — ([Paris], 1782, in-8.)
Règlements pour l'Opéra. (1792, an IX, 1805.)
Rapport fait au conseil contentieux de l'Académie royale de musique, dans sa séance du 27 novembre 1827. (Paris, décembre 1827, in-4) (1).

(1) A cette liste il faut ajouter, outre certains journaux spéciaux, tels que le *Courrier des Spectacles,* le *Moniteur des Théâtres,* le *Mentor,* le *Miroir,* la *Pandore,* le *Coureur des Spectacles,* le *Figaro-Programme,* etc., un grand nombre d'almanachs et annuaires spéciaux, que je me borne à signaler ici et dont on trouvera l'indication bibliographique complète dans le Dictionnaire, au mot *Almanachs de théâtre* :

Les Spectacles de Paris, 1752-1815;
État actuel de la musique du roi et des trois spectacles, 1759-1777;
Spectacles des foires et des boulevards de Paris, 1773-1787;
Calendrier musical universel, 1788-1789;
Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces, 1791-1792;
Année théâtrale, an IX-an XII;
L'Opinion du parterre, an XI-1813;
Annuaire dramatique, ou Étrennes théâtrales, 1805-1822;
L'Indicateur général des spectacles de Paris, 1819-1823;
Almanach des spectacles, 1822-1838;
Almanach des spectacles, 1875-1883.

Un dictionnaire est un livre que l'on consulte, mais qui, généralement, ne se lit guère. Tous mes efforts ont tendu à ce que celui-ci non seulement fût digne d'être lu, mais encore pût se lire à la fois avec plaisir et profit : j'ai tâché qu'il fût aussi amusant que j'espère qu'il est instructif; à côté des documents historiques les plus sérieux, j'ai donné une large place à l'élément pittoresque et anecdotique ; enfin, j'ai fait en sorte qu'il fût tout ensemble utile, intéressant et curieux. Si je n'ai pas réussi, je prie le public, mon maître, de croire que ce n'est pas faute de bonne volonté.

J'ajouterai, en terminant, que sans rien sacrifier jamais de l'agrément de mon sujet, et malgré le côté délicat qu'il pouvait présenter parfois, j'ai voulu que ce livre pût aller *dans toutes les mains*. Je déclare donc, en conscience, qu'il peut être lu par tous les yeux.

Et maintenant, place au théâtre ! Les trois coups sont frappés, et le spectacle commence.

A. P.

DICTIONNAIRE DU THÉATRE.

A

ABONNÉ. — Depuis la disparition de notre Théâtre-Italien, il n'y a plus à Paris que deux théâtres qui aient des abonnés, l'Opéra et la Comédie-Française ; encore, à cette dernière, l'abonnement est-il une innovation récente, et réserve-t-on surtout aux abonnés un jour spécial de chaque semaine, le mardi.

A l'Opéra, certaines personnes s'abonnent soit à une loge, soit à un fauteuil d'orchestre, et retiennent cette loge ou ce fauteuil soit pour tous les spectacles de l'année indistinctement (excepté ceux du samedi et du dimanche, qui sont en dehors de l'abonnement), soit pour un jour régulier de chaque semaine. Les abonnés des loges sont des dilettantes ; les abonnés des fauteuils d'orchestre sont généralement des amateurs d'un autre genre, qui ne viennent à l'Opéra que pour y contempler la splendeur des jupes des danseuses. Pour la plupart, ils entrent généralement dans la salle au moment précis où commence le divertissement ou le ballet, et s'empressent de partir dès que celui-ci est terminé. C'est une manière comme une autre d'encourager la musique.

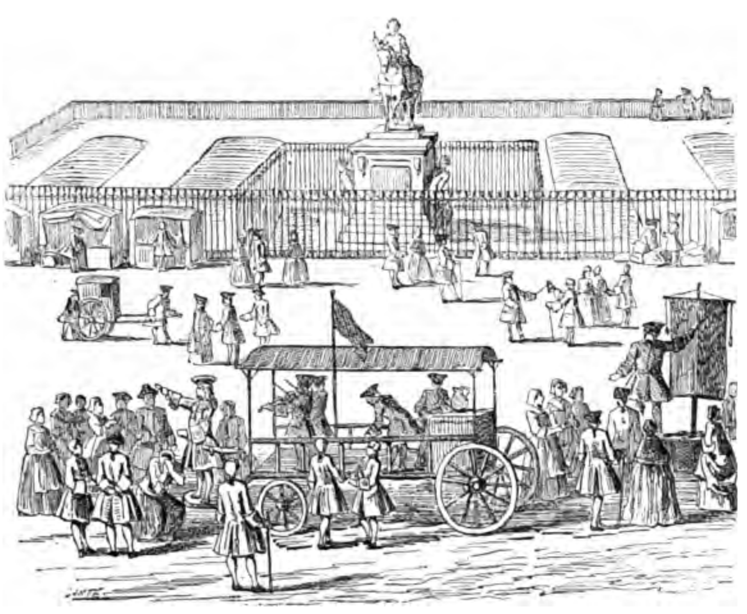
A la Comédie-Française, on encourage la littérature d'une autre façon. Sous le prétexte que les familles abonnées peuvent amener au spectacle de jeunes filles dont les oreilles ne sauraient sans danger entendre certaines expressions, on se permet de porter une main indigne sur le texte de Molière ou sur celui de Musset, et de faire subir aux œuvres de deux écrivains qui sont, à des titres divers, la gloire et l'honneur de la scène française, des mutilations impies par lesquelles elles sont odieusement défigurées. Nous nous bornons ici à constater le fait, en souhaitant que la cause, c'est-à-dire les abonnés, en disparaisse le plus rapidement possible.

Dans les théâtres des grandes villes de province, les abonnés sont généralement assez nombreux, et la force qu'ils acquièrent par leur nombre les a souvent mis à même d'exercer une tyrannie intolérable. Naguère encore, dans ces villes, où les débuts d'une troupe nouvelle prenaient chaque année une importance aussi ridicule qu'exagérée, les abonnés étaient véritablement omnipotents ; ils faisaient la loi à toutes les administrations théâtrales, le prenaient de haut avec le directeur, aussi bien qu'avec les infortunés artistes qui avaient le malheur de tomber sous leur coupe, et faisaient souvent dégénérer les débuts en soirées tumultueuses, couronnées par des scandales indignes. Seuls, les abonnés prenaient voix au chapitre, se considérant comme au-dessus du public entier, s'arrogeaient le droit, de par le scrutin dont ils s'étaient fait les uniques par-

ticipants, de voter l'admission ou l'exclusion de tel ou tel artiste, et cela d'une façon souvent brutale, grossière et cruelle. Les annales des théâtres de départements sont pleines de faits indignes, véritablement inqualifiables, dont les abonnés se rendaient à chaque instant coupables, et qui sont loin d'être à l'honneur de la courtoisie et de la politesse de gens qui se prétendaient bien élevés. Tout cela, fort heureusement, tend à disparaître, et la race des abonnés ne sera bientôt plus qu'un souvenir.

ABONNEMENT. — C'est une sorte de contrat passé entre un particulier et une administration théâtrale, par lequel celle-ci assure à celui-là la jouissance, pendant un temps déterminé, d'un certain nombre de places fixées pour les représentations qui ont lieu dans une salle de spectacle.

A Paris, où l'abonnement est fort rare aujourd'hui, il n'entraîne de la part de la direction d'un théâtre aucune concession sur le prix des places, et assure seulement au locataire la possession de ces places pour toutes les représentations d'abonnement. Il n'en est pas de même en province, où les prix d'abonnement



Charlatans et leurs aboyeurs sur le Pont-Neuf, au XVIIIe siècle.

sont fort au-dessous des prix courants, et où, particulièrement, les officiers en garnison peuvent jouir d'un abonnement en échange du montant d'une journée de solde par mois.

Le directeur se réserve, dans les contrats d'abonnement, la faculté de donner, dans le cours de son exploitation, un certain nombre de représentations dites « en dehors de l'abonnement ». Il doit prendre alors la précaution de faire inscrire sur ses affiches et sur ses programmes la mention : *Abonnement suspendu*, qui vient remplacer celle inscrite d'ordinaire : *Abonnement courant.*

ABOYEUR. — Dans les foires, à la porte des baraques de saltimbanques, on trouve toujours, soit parmi ceux qui font la parade, soit en dehors d'eux, un individu spécialement chargé de faire le *boniment* et d'amorcer les spectateurs. Il fait connaître la nature du spectacle, détaille aux badauds les merveilles qui vont être offertes à leur admiration, et, d'une voix à la fois puissante et enrouée, les incite à franchir le seuil de ce paradis enchanté. C'est l'*aboyeur,* bien connu par la péroraison devenue classique de son discours : *Entrez, Messieurs et Mesdames, ça ne coûte que dix centimes, deux sous! et l'on ne paie qu'en sortant, si l'on est content.* Naguère encore, et grâce à la régle-

mentation tyrannique qui pesait sur nos théâtres, tous dépendants de l'autorité, certains d'entre eux, considérés seulement comme spectacles, étaient tenus, pour affirmer eux-mêmes leur infériorité, d'avoir à leur porte un aboyeur qui les distinguait de leurs grands confrères. C'est ainsi que, sur l'ancien boulevard du Temple, le théâtre de Mme Saqui, les Funambules, le Lazari avaient chacun un aboyeur.

ACADÉMIE DE DANSE. — Louis XIV, qui avait, on le sait, la manie de tout réglementer, voulut organiser régulièrement jusqu'à la danse, et, par lettres patentes en date de 1661, constitua une Académie royale de danse, dont ces lettres, qui forment un document vraiment singulier, justifiaient ainsi la création : — « Bien que l'art de la danse, disait le souverain, ait toujours été reconnu l'un des plus honnêtes et plus nécessaires à former le corps, et lui donner les premières et plus naturelles dispositions à toute sorte d'exercices, et entre autres à ceux des armes, et par conséquent l'un des plus avantageux et plus utiles à notre noblesse et autres qui ont l'honneur de nous approcher, non seulement en temps de guerre dans nos armées, mais même en temps de paix dans le



Entrez, Messieurs et Mesdames ! (Parade de la foire.)

divertissement de nos ballets : néanmoins il s'est, pendant les désordres et la confusion des dernières guerres, introduit dans ledit art, comme en tous les autres, un si grand nombre d'abus capables de les porter à leur ruine irréparable, que plusieurs personnes, pour ignorans et inhabiles qu'ils aient été en cet art de la danse, se sont ingérés de la montrer publiquement.... » C'est pour remédier à un inconvénient si grave et qui sans doute aurait pu faire courir à l'État de cruels dangers, qu'était créée une Académie royale de danse, composée des artistes que voici, nommés par le roi en personne : « Savoir, François Galland, sieur du Désert, maître à danser de la reine, notre très chère épouse ; Jean Renauld, maître à danser de notre très cher et unique frère le duc d'Orléans ; Thomas Levacher ; Hilaire d'Olivet ; Jean et Guillaume Reynal, frères ; Guillaume Queru ; Nicolas de l'Orge ; Jean-François Piquet ; Jean Grigny ; Florent Galand-Désert ; et Guillaume Renault ; lesquels s'assembleront une fois par mois, dans tel lieu ou maison qui sera par eux choisie et prise à frais communs, pour y conférer entre eux du fait de la danse, aviser et délibérer sur les moyens de la perfectionner, et corriger les abus et défauts qui peuvent avoir été ou être ci-après introduits.... » Cette

académie d'un genre original eut la vie dure, et son existence se prolongea pendant plus d'un siècle. C'est seulement vers 1780 qu'on la vit disparaître.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE. — Titre officiel du théâtre de l'Opéra, de Paris. Lorsqu'en 1669 Louis XIV accorda à Pierre Perrin (dit l'abbé Perrin) l'autorisation de fonder à Paris le premier théâtre lyrique qui ait existé en cette ville, ce souverain, qui avait la manie des académies, donna à cet établissement dramatique le titre d'Académie des opéras; puis lorsque, trois ans plus tard, il déposséda



J.-B. Lully, premier directeur de l'Académie royale de musique.

Perrin au profit de Lully, les lettres patentes délivrées à ce dernier modifièrent quelque peu le titre affecté au nouveau théâtre, et lui donnèrent celui d'Académie royale de musique. Mais le public parisien ne voulut jamais consentir à employer une dénomination dont la longueur l'effrayait sans doute, et, dès les premiers jours, trouva beaucoup plus rationnel de désigner le théâtre de Lully sous le simple nom d'Opéra. Nous en trouvons la preuve dans le livre de Chappuzeau, *le Théâtre François*, publié en 1674, et où l'auteur n'emploie pas d'autre mot lorsqu'il veut parler de ce théâtre. (Voy. OPÉRA.)

ACCADEMIA. — Voyez CONCERT.

ACCESSOIRES. — Au théâtre, tout ce qui ne rentre ni dans la catégorie du décor, ni dans celle du costume, fait partie des accessoires, —

et Dieu sait s'ils sont nombreux aujourd'hui, avec les exigences de la scène moderne ! La lettre que la jeune première cache dans son sein est un accessoire, de même que le portrait précieusement conservé par l'amoureux ou la bourse dont le traître paie les services d'un assassin. Accessoires le papier, les plumes, l'encrier placés sur une table, la pendule et les flambeaux qui ornent la cheminée ; accessoires tout le service d'un repas somptueux, et les pâtés de carton avec les biscuits qu'on met dedans, et les poulets dont le découpage est si facile ; accessoires aussi le miroir dans lequel une jolie femme doit se regarder, et la lanterne qui sert à faire une recherche dans un jardin, à la nuit close, et la corbeille de mariage qu'on apporte à la signature du contrat ; accessoires encore les cartons qu'on rencontre chez le vieux notaire, et les armures qui garnissent une salle de chevaliers, et les lustres qui éclairent une salle de bal, et le grabat qui s'étend sur le plancher d'une misérable mansarde, que sais-je !

Tous ces objets, et bien d'autres encore, prennent place, lorsque la représentation est terminée, dans un réduit étrange qui prend le nom de « cabinet d'accessoires », sorte de pandémonium auprès duquel pâlirait la boutique du brocanteur le mieux achalandé. On conçoit d'ailleurs les proportions que doit prendre ce « cabinet », où, dans un désordre apparent, tout est cependant soigneusement classé, mais de telle façon que seuls peuvent s'y reconnaître les employés spécialement préparés à la garde de ce trésor.

Selon la nature du théâtre, ceux-ci sont d'ordinaire au nombre de deux, de quatre ou de six, placés sous les ordres d'un chef responsable. Ce sont eux qui sont chargés de la garde, de la conservation, de l'entretien, et aussi de la pose et de la distribution des accessoires : de la pose de ceux qui doivent trouver place sur la scène, de la distribution de ceux que doit avoir en main tel ou tel acteur, lequel ne doit jamais avoir à s'en occuper. Les accessoires sont devenus aujourd'hui une partie si importante du spectacle scénique, que leur envahissement est incessant. On ne sait plus où les mettre, le fameux cabinet devient chaque jour trop petit, on lui crée des déversoirs à droite et à gauche, jusque dans les corridors du cintre, jusque dans les dessous du théâtre, et enfin on en est réduit à emmagasiner au dehors tous ceux qui ne trouvent pas leur emploi dans le spectacle courant.

Pour donner une idée du nombre et de la diversité des objets qui rentrent dans la catégorie des accessoires, nous emprunterons au *Manuel dramatique* de Colson la liste de ceux qui étaient nécessaires à la représentation d'un vaudeville en un acte de Sewrin, *les Habitants des Landes,* joué aux Variétés en 1811 :

Une pierre qu'on puisse prendre ou rouler; un petit panier à anse pour Clareinie et un pour Pierrette; des échasses pour Rustique, Eustache, un paysan, le tabellion et le père Boucaut; une cassette pour le père Boucaut; un parasol pour la mère Dax; une mandoline pour Zoé; un livre et une canne pour M. de Saint-Léon; une gourde, un couteau de chasse, une valise, une gibecière pour Tremblin; des échasses pour deux paysans qui traversent le théâtre à la scène 11e; une gourde pour Eustache; une bourse pleine d'or pour Mme de Saint-Léon; des échasses pour les Landais et les Landaises; un tambourin et un galoubet pour un Landais; des castagnettes pour d'autres.

On voit le rôle que jouaient les accessoires dans un simple vaudeville en un acte, sans spectacle et sans ambition scénique. Qu'on se figure ce que ce peut être dans une de ces féeries rutilantes telles qu'on en joue aujourd'hui !

ACCESSOIRES (CHEF DES). — C'est l'employé supérieur qui a la surveillance et la responsabilité du service des accessoires, matériel et personnel.

ACCESSOIRES (GARÇONS D'). — Employés subalternes chargés du service des accessoires.

ACCESSOIRES (RÔLES). — On appelle rôles accessoires, ou, plus simplement, accessoires, les rôles qui n'ont que quelques lignes à dire et dont l'importance est nulle. Une panne (Voy. ce mot) est un mauvais rôle ; un accessoire est un rôle qui n'existe pas.

ACCLAMATIONS. — Le public, au théâ-

tre, ne se contente pas toujours d'applaudir; lorsque le talent d'un grand artiste ou le génie d'un grand écrivain soulève en lui l'enthousiasme, il lui arrive de se répandre en acclamations spontanées et bruyantes. Le fait le plus célèbre en ce genre est celui qui signala la sixième représentation d'une pièce de Voltaire, *Irène*, pendant laquelle on couronna sur la scène le buste de l'auteur. Voltaire était présent dans une loge, et toute la salle aussitôt, se tournant vers lui, éclata en applaudissements et en acclamations frénétiques.

ACCOMPAGNATEUR. — Dans les théâtres lyriques importants, on trouve toujours au moins un accompagnateur au piano, chargé de donner les leçons et d'apprendre aux chanteurs les rôles des opéras nouveaux, ainsi que d'accompagner au piano les répétitions jusqu'au moment où l'orchestre vient prendre part aux études. A Paris, où les accompagnateurs sont toujours des artistes fort distingués, souvent des compositeurs émérites, ils prennent le titre de Chefs du chant. (Voy. ce mot.)

ACCOMPAGNATEUR AU CLAVECIN. — Autrefois, à l'époque où l'orchestre n'avait acquis ni la puissance de sonorité ni la force d'expression qu'il possède aujourd'hui, l'usage s'était établi, surtout en Italie, de placer au milieu des symphonistes un accompagnateur au clavecin (*maestro al cembalo*), qui réglait les mouvements et soutenait particulièrement les récitatifs. Il n'y a pas encore bien longtemps qu'on a renoncé, en Italie, à cet usage, qui n'a jamais prévalu en France, bien qu'on en ait eu des exemples à l'Opéra, notamment en 1736, lors de la représentation des *Génies*, ouvrage de Mlle Duval. « Mlle Duval, dit un annaliste, accompagna elle-même tout son opéra sur le clavessin de l'orchestre, où le public la vit avec plaisir et étonnement. » Les compositeurs italiens avaient l'habitude de tenir eux-mêmes le clavecin d'accompagnement aux premières représentations de leurs opéras; il en résultait parfois des incidents douloureux ou bizarres. En 1735, Pergolèse donnait à Rome un opéra nouveau, *l'Olimpiade*, qui, malgré ses beautés, tomba lourdement; un imbécile ou un misérable eut la cruauté de lancer au compositeur, assis au clavecin, une orange qui l'atteignit à la tête; celui-ci, déjà souffrant, et désolé d'une telle humiliation, tomba bientôt malade, et s'en alla mourir à Naples de chagrin et d'épuisement. En 1813, à Rome encore, Rossini, donnant *le Barbier de Séville* et tenant le piano à l'orchestre, fut hué, sifflé, insulté de la façon la plus odieuse par un public inepte et sans pitié. Mais Rossini n'était pas impressionnable et sensible comme Pergolèse; il tint tête à l'orage, éclata de rire à la barbe de ce public, et revint le lendemain à sa place, d'où celui-ci, cette fois mieux inspiré, l'arracha pour le porter en triomphe.

ACCOMPAGNEMENT. — Que son rôle soit tantôt secondaire, tantôt prédominant, qu'il soit chargé de la partie chantante ou de ce qu'on pourrait appeler la partie *suivante*, l'orchestre, au théâtre, forme l'accompagnement du chant. En disant cela, nous ne faisons ni critique, ni esthétique; nous nous bornons à constater un fait pratique.

ACCORD (PRENDRE L'). — C'est l'opération à l'aide de laquelle tous les artistes d'un orchestre, soit au théâtre, soit au concert, s'assurent que tous leurs instruments sont d'accord entre eux et se trouvent bien au diapason. C'est généralement la clarinette qui donne le *la*, sur lequel s'accorde un des premiers violons, qui le transmet ensuite à chacun des musiciens successivement. Cette opération doit se faire loin du public, avant l'arrivée à l'orchestre.

ACOUSTIQUE. — On dit de l'acoustique d'une salle de spectacle qu'elle est bonne ou qu'elle est mauvaise selon que cette salle est plus ou moins sonore, plus ou moins sourde. L'acoustique de l'ancienne salle de l'Opéra, rue Le Peletier, était excellente; celle de l'Opéra actuel est malheureusement loin d'avoir les mêmes qualités, malgré tous les efforts tentés en vue de corriger ses défauts; l'acoustique de l'Opéra-Comique est généralement satisfaisante.

ACROBATE. — Ce mot servait particulière-

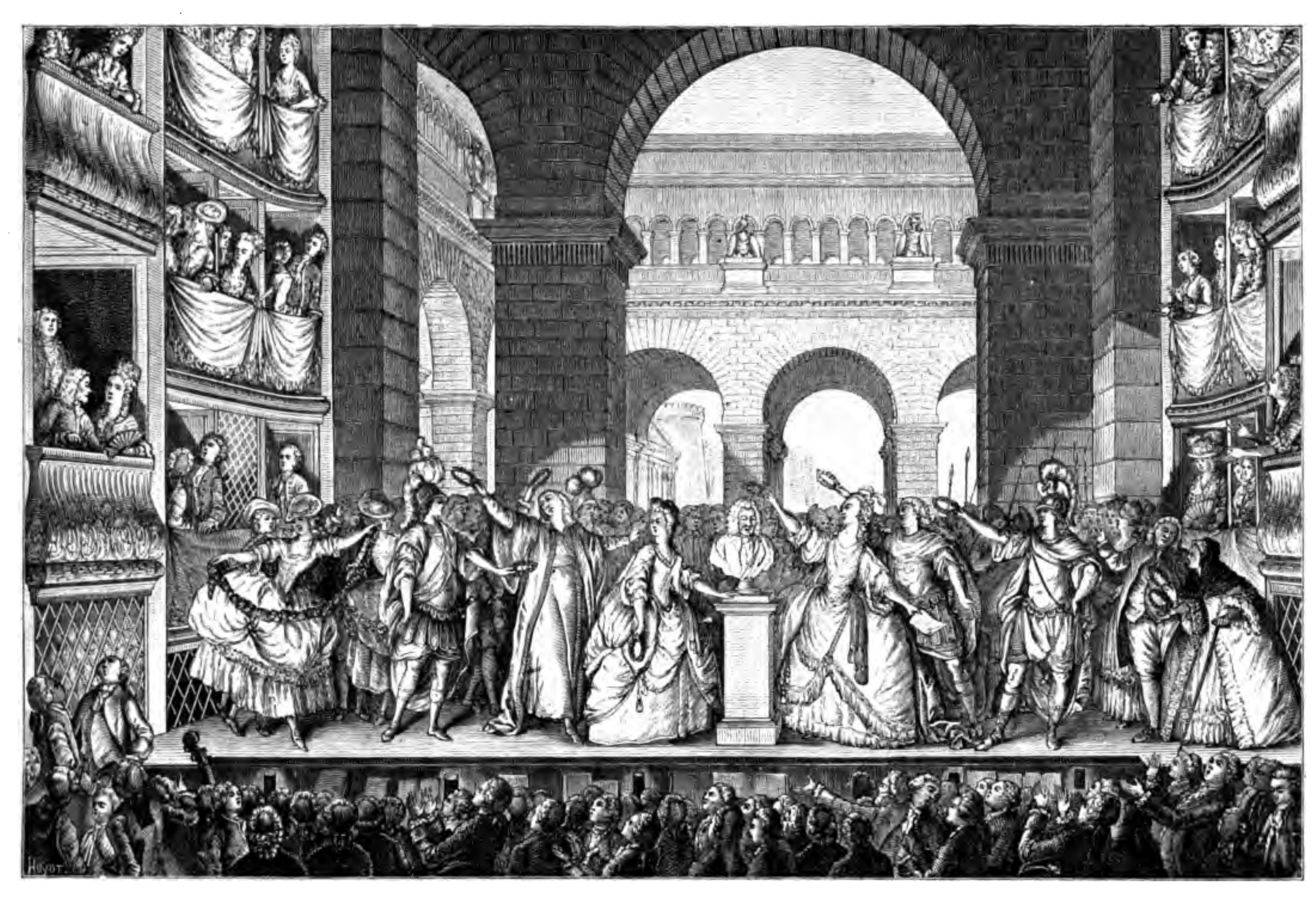


PLANCHE I. — Couronnement de Voltaire au Théâtre-Français, le jour de la sixième représentation d'Irène (30 mars (1778); d'après le dessin de Moreau le jeune, gravé par Gaucher.

ment, autrefois, à désigner certains faiseurs de tours d'équilibre, principalement ceux qui exerçaient leur adresse sur une corde lâche ou tendue. On se servit ensuite, pour caractériser spécialement ceux-ci, de l'expression *danseurs de corde,* dont la précision ne laisse rien à désirer. Aujourd'hui, on confond sous le même nom d'*acrobates* les danseurs de corde, les





Acrobate faisant le saut périlleux; d'après une gravure du XVI[e] siècle.

gymnastes, les faiseurs de trapèze, tous ceux enfin qui font preuve de force ou d'adresse, de quelque manière et par quelque procédé que ce soit, dans les exercices d'équilibre.

ACTE. — C'est la division principale d'une œuvre dramatique. Lorsque celle-ci comporte plusieurs actes, ces actes sont séparés entre eux par des entr'actes ou des intermèdes. « Les poètes grecs, a dit Chamfort, ne connoissoient point la division des poèmes en cinq actes. Il est vrai que l'action paroît de temps en temps interrompue sur le théâtre et que les acteurs, occupés hors de la scène ou gardant le silence, font place aux chantres du chœur, ce qui produit des intermèdes; mais non pas des actes dans le goût des modernes, parce que les chants du chœur se trouvent liés d'intérêt à l'action principale, avec laquelle ils ont toujours un rapport marqué, du moins dans les pièces de Sophocle; car Euripide s'est quelquefois écarté de cette règle, et ses chœurs sont souvent de beaux morceaux de poésie qui n'ont aucun rapport avec l'action. Si, dans les nouvelles éditions, leurs tragédies se trouvent divisées en cinq actes, c'est aux éditeurs et aux commentateurs qu'il faut attribuer ces divisions, et nullement aux originaux. »

Nos grands poètes tragiques, à commencer par Corneille et Rotrou, ont divisé leurs poèmes dramatiques en cinq actes; Molière fit de même pour ses comédies de mœurs ou de caractères, à l'exception de *l'École des Maris,* qui est en trois actes; mais dans ses œuvres fantaisistes ou ses bouffonneries il adopta souvent cette dernière coupe, témoins *l'Amour médecin, Amphytrion, Pourceaugnac, George Dandin, le Malade imaginaire, le Médecin malgré lui.* Quant à ses farces, elles sont toutes en un acte.

Les genres, depuis lors, s'étant subdivisés à l'infini, on a fait et l'on fait tous les jours des pièces en un, deux, trois, quatre ou cinq actes. Toutefois, la division en deux actes, qui est de beaucoup la plus rare, semble aussi la moins heureuse. Par exception, on a écrit parfois des pièces en plus de cinq actes, et un poète obscur, nommé Jean Hays, a publié en 1597 une tragédie en sept actes et un prologue, intitulée *Cammate;* de nos jours, M. Bouchardy a renouvelé ce procédé dans un de ses drames.

Mais si les écrivains les plus féconds se sont généralement contenus dans les limites de la coupe en cinq actes, il en est qui, trouvant cette division insuffisante, ont tracé des œuvres qui exigeaient plusieurs journées de représentations. Sous ce rapport, Richard Wagner, avec sa fameuse tétralogie des *Nibelungen,* ne saurait passer pour un novateur. Dès 1601,

Alexandre Hardy faisait représenter à l'Hôtel de Bourgogne, sous ce titre : *les Chastes et loyales Amours de Théagène et de Chariclée,* une tragédie qui ne comportait pas moins de huit journées de cinq actes chacune ; en 1631, Puget de la Serre publiait une autre tragédie, *Pandoste* ou *la Princesse malheureuse,* qu'il avait divisée en quatre journées de cinq actes, et l'année suivante un autre poète, nommé Nicolas Grouchy, faisait imprimer *la Béatitude* ou *les Inimitables Amours de Théoys et de Charite,* pièce en dix poèmes de cinq actes chacun. Plus près de nous, il faut citer Beaumarchais, dont les trois pièces fameuses : *le Barbier de*






Exercices d'acrobates au XVIIIe siècle.

Séville, le Mariage de Figaro, la Mère coupable, quoique formant chacune un tout complet, se font suite pourtant et se complètent l'une par l'autre. Sedaine avait fait de même en donnant *le Comte d'Albert* et *la Suite du Comte d'Albert,* imitant en cela Corneille, qui avait complété *le Menteur* avec *la Suite du Menteur.* Alexandre Dumas divisa son *Monte Cristo* en plusieurs journées, et M. Émile Augier a complété sa comédie *les Effrontés* en donnant ensuite *le Fils de Giboyer.* Enfin Richard Wagner, on le sait, a fait représenter sous ce titre général, *l'Anneau du Nibelung,* une tétralogie musicale qui forme quatre opéras distincts. Certains auteurs aussi ont achevé une idée mise en œuvre par un de leurs devanciers : ainsi la Cal-

prenède fit représenter en 1639 *la Mort des enfans d'Hérode* ou *la Suite de Marianne,* qui faisait suite en effet à la *Marianne* de Tristan, et George Sand, dans sa comédie *le Mariage de Victorine,* a donné une suite au *Philosophe sans le savoir,* de Sedaine.

ACTEUR. — Celui qui se montre sur un théâtre pour remplir un rôle dans la représentation d'une pièce. Chez les Grecs, la profession d'acteur était très honorée, et les acteurs appelés à prendre part aux grandes fêtes théâtrales officielles étaient considérés comme des fonctionnaires publics. A Rome, au contraire, il était interdit aux citoyens de monter sur un théâtre, et le métier d'acteur n'était exercé que par des étrangers, principalement des Grecs, et par des affranchis. Un sénateur n'avait pas le droit de rendre visite à un acteur, et un simple chevalier même se fût compromis en lui parlant dans la rue. On cite pourtant l'exemple de Cicéron, qui fut l'ami de Roscius. Néanmoins, tous les préjugés qui ont si longtemps pesé chez nous sur les acteurs (qui étaient excommuniés par le fait même de leur profession), proviennent du mépris que les Romains ont toujours paru affecter pour eux. Il n'en est plus de même aujourd'hui, fort heureusement, et l'on a reconnu que l'acteur, comme tout autre individu, peut être un fort honnête homme, un bon citoyen et un chef de famille irréprochable; si à ces qualités il joint le talent et l'intelligence, il est accueilli partout avec joie, avec honneur et considération.



La *Marianne*, tragédie de Tristan l'Hermite (frontispce dessiné et gravé par Abraham Bosse).

ACTEUR EN REPRÉSENTATIONS. — Lorsqu'un acteur de l'un des théâtres de Paris va se joindre accidentellement à une troupe de province, dans les spectacles de laquelle il consent à se montrer, on dit qu'il est « en représentations ». Ce procédé était fort en usage autrefois et d'un effet presque certain sur le public des départements, qui, n'ayant guère la



Scène du *Mariage de Figaro*, de Beaumarchais; d'après Saint-Quentin.

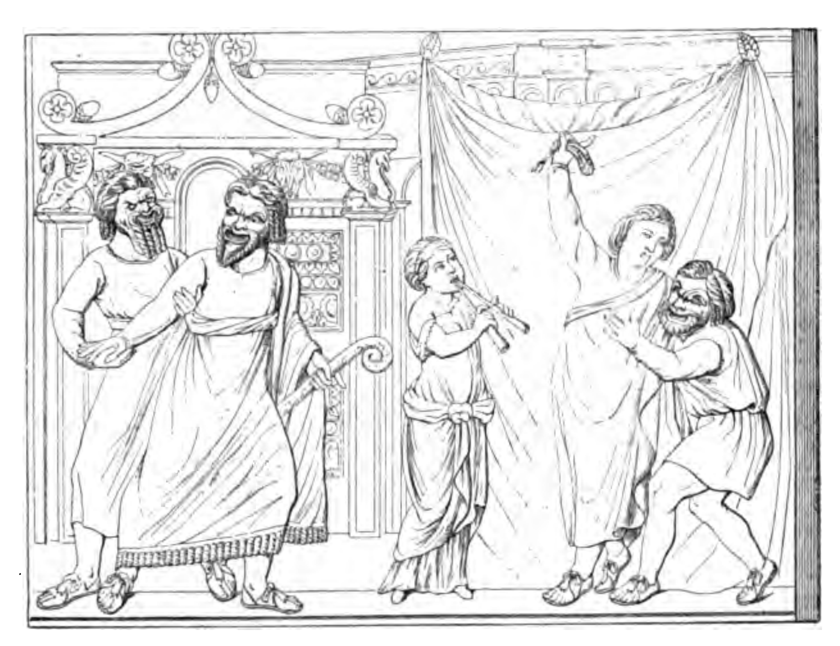
possibilité d'entendre et de connaître les artistes parisiens, accourait en foule lorsque quelqu'un d'entre eux venait ainsi s'offrir à lui. Aujourd'hui, que les chemins de fer amènent chaque jour à Paris des milliers de provinciaux, qui se répandent chaque soir dans les théâtres de la capitale, l' « acteur en représentations » n'a plus guère de raison d'être ni d'influence. Ou alors ce sont des troupes entières, qui, organisées à Paris, s'en vont faire par toute la France de grandes tournées, pour colporter une pièce nouvelle et la faire connaître par-



tout. — La rétribution offerte naguère à l'acteur en représentations par les directeurs de théâtres de province était de deux sortes : ou on lui offrait de courir les chances de l'exploitation faite avec lui en lui abandonnant la moitié de la recette nette de chaque spectacle (c'est-à-dire une fois déduit le montant des frais journaliers), ou il exigeait pour chaque représentation une somme fixe, qui variait selon la notoriété de l'artiste et l'importance du théâtre exploité ; c'était tantôt cent, tantôt deux, trois, quatre et même cinq cents francs par soirée.

Aujourd'hui, à Paris, certains comédiens ont pris l'habitude de ne s'attacher à aucun théâtre d'une façon permanente, et de s'engager seulement, tantôt dans l'un, tantôt dans l'autre, pour la durée d'une pièce dans laquelle ils sont chargés d'un rôle important. Le succès de la pièce épuisé, ils recouvrent leur liberté et vont s'engager ailleurs. On dit aussi de ceux-là qu'ils sont « en représentations ».

ACTEURS-AUTEURS. — On sait qu'Eschyle, Sophocle, Aristophane, remplissaient



Acteurs grecs.

volontiers les premiers rôles dans leurs tragédies et dans leurs comédies. Dans les temps modernes, les deux plus grands poètes dramatiques dont l'humanité puisse se glorifier, Shakespeare et Molière, furent d'abord comédiens. Mais, en dehors de ces deux hommes de génie, un grand nombre d'acteurs plus ou moins célèbres se sont distingués aussi, en divers pays, comme auteurs dramatiques, joignant ainsi la gloire de l'écrivain à celle du comédien. Iffland en Allemagne, Garrick en Angleterre, Goldoni en Italie, nous offrent des exemples sous ce rapport. En France, à partir du dix-septième siècle, beaucoup d'acteurs aimés du public se sont montrés écrivains distingués ; à l'ancien théâtre du Marais, c'était Dorimond, Chevalier, Rosimond ; à l'Hôtel de Bourgogne, au Palais-Royal, à la rue Guénégaud, sur la grande scène française illustrée par Molière, ce fut Baron, Brécourt, Champmeslé, Hauteroche, Villiers, Dancourt, la Noue, Raymond Poisson et son petit-fils Philippe Poisson, Raisin, Grandval, la Thuillerie, Legrand ; à l'ancienne Comédie-Italienne, c'était Dominique Biancolelli, Louis Riccoboni, son fils François, Fabio Sticotti, Romagnesi. Plus près de nous, on trouve à citer les noms de Dumaniant, de Richaud-Martelli, de Collot-d'Herbois, de Fabre

d'Églantine, de Monvel, de Picard, d'Alexandre Duval, de Léger. De nos jours, on sait que plusieurs comédiens excellents ont aussi abordé le théâtre comme auteurs, entre autres Samson, Beauvallet, Monrose, MM. Régnier, Got, Pierre Berton, etc. — D'autre part, quelques chanteurs se sont distingués dans la composition dramatique; en première ligne il faut citer Laruette, Solié, Gaveaux, qui ont écrit de nombreux opéras-comiques, et Jélyotte, l'admirable interprète des œuvres de Rameau, qui a fait représenter aussi un opéra. M. Duprez lui-même, le célèbre ténor, a produit plusieurs ouvrages dramatiques. Quelques autres exemples sont encore à mentionner. Mlle Flaminia, la célèbre amoureuse de notre Comédie-Italienne, a écrit une pièce pour ce théâtre; Quinault, l'excellent artiste de la Comédie-Française, a composé un opéra pour l'Académie royale de musique, et on lui doit la musique des divertissements chantés ou dansés de beaucoup de pièces de son propre théâtre; la charmante Mme Favart, marchant sur les brisées de son mari, a écrit aussi quelques jolies pièces pour l'aimable scène dont elle faisait la gloire; Mlle Julie Candeille, à la fois comédienne, chanteuse, virtuose, compositeur et écrivain, Mlle Julie Candeille, qui appartint à la Comédie-Française et à l'Opéra, fit représenter sur le premier de ces théâtres une pièce fort agréable, *Catherine* ou *la Belle Fermière,* dont elle remplissait le principal rôle et dans laquelle elle avait écrit plusieurs morceaux de musique qu'elle chantait et exécutait elle-même. Enfin, de nos jours, on sait que M. Hervé, l'un de nos plus féconds compositeurs d'opérettes, a souvent tenu un rôle important dans les pièces dont il écrivait lui-même les paroles et la musique.



Michel Boyron, dit Baron, acteur de la troupe de Molière, auteur de *l'Homme à bonnes fortunes.*



Mme Favart.

ACTEURS DANS LA SALLE. — Dans certaines pièces d'un genre fort comique, on a employé ce procédé aujourd'hui très connu d'un acteur qui se place dans la salle et qui, à un moment donné, se met à entamer un colloque avec les acteurs en scène, au grand ébahissement du public, qui le prend d'abord pour un simple spectateur. Ce moyen d'effet n'est pas d'une invention aussi récente qu'on pourrait le croire, et nous le voyons employé dès le commencement du dix-huitième siècle à l'ancien Opéra-comique de la Foire, dans une pièce de d'Orneval intitulée *Arlequin traitant;* en un certain endroit de cette pièce, Arlequin,

dit un chroniqueur, « faisoit le mauvais lazzi de montrer au doigt un homme assis parmi les spectateurs, qui se levoit tout en colère, et lui donnoit de ses gands par le visage. La garde venait sur le théâtre, ce qui laissoit le public dans l'attente d'un événement sérieux, qui se terminoit cependant par une mauvaise plaisanterie, l'offensé n'étant autre qu'un acteur qui se faisoit connaître et faisoit rire les spectateurs de leur bévue. »

Le *Mercure de France* nous rapporte un autre exemple de ce jeu de théâtre. Le 12 juillet 1744, en réjouissance de la prise de Furnes, on donnait à l'Opéra-Comique un spectacle gratis, composé de *la Statue animée* et des *Jardins de l'hymen,* jolie pièce de Piron :

Après la représentation de la première pièce, dit le *Mercure*, un acteur de la troupe s'avança sur le bord du théâtre, pour annoncer aux spectateurs qu'ils ne pouvoient pas donner la seconde pièce qu'ils avoient promise, l'acteur qui devoit remplir un des rôles se trouvant indisposé; qu'ils étoient tous fâchés de ce contre-tems. Le sieur Lécluse, acteur des plus comiques de ce même théâtre, avoit pris la précaution de se placer comme spectateur, pendant la première pièce, dans une des premières loges, en habit de jardinier, confondu avec toutes sortes de gens de tous états : toute l'assemblée se récria fort sur cette annonce de ne pas jouer la pièce promise; le feint jardinier se lève comme les autres, et dit qu'on prétendoit que la pièce fût jouée, avec tant d'art et d'apparence de vérité, que tous les spectateurs donnèrent parfaitement dans l'illusion. L'acteur qui avoit déjà fait l'annonce proposa enfin au feint jardinier, qui étoit toujours dans la loge, de vouloir bien se charger du rôle de l'acteur malade, puisqu'il en avoit l'habit. Le défi fut accepté, le supposé jardinier quitta sa place pour passer au théâtre, et joua son rôle avec l'applaudissement de toute l'assemblée.

Depuis lors, cet effet comique a été employé bien souvent, et notamment dans deux vaudevilles célèbres il y a une quarantaine d'années, *un Scandale* et *les Cabinets particuliers.*

ACTEURS FORAINS. — On désignait naguère sous ce nom, à Paris, les acteurs qui faisaient partie des troupes établies aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent. L'expression avait pris cours tout naturellement, et n'avait aucun caractère désobligeant. Parmi ces artistes il en était d'ailleurs de réellement distingués, entre autres ceux qui appartenaient à l'Opéra-Comique et dont quelques-uns firent plus tard la gloire de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne : Clairval, Laruette, Audinot, Mlle Luzy, etc.

ACTION. — Au point de vue du théâtre, on peut dire que l'action se compose de l'ensemble des faits, des incidents divers qui découlent du sujet, excitent l'intérêt du spectateur et forment la trame de la pièce représentée. L'action est donc plus ou moins serrée, plus ou moins compliquée, selon la nature de l'ouvrage. Elle peut être jusqu'à un certain point rudimentaire dans une comédie de mœurs ou de caractères; il la faut au contraire vive et nerveuse dans une comédie d'intrigue. Dans le drame, elle est généralement rapide, émouvante et fertile en péripéties.

ACTRICE. — Celle qui remplit un rôle, sur un théâtre, dans une action scénique. Aux premiers temps de l'art dramatique, en Grèce, il n'y avait point d'actrices, et les rôles de femmes étaient tenus par des hommes. A Rome, au contraire, les femmes étaient admises sur le théâtre, et l'art moderne ne saurait se priver du concours si précieux de l'élément féminin dans les représentations théâtrales.

ADAPTATION. — C'est ainsi que l'on qualifie généralement la traduction et la mise à la scène, sur un théâtre français, d'un opéra étranger. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre de ce genre, une traduction, en effet, ne saurait être complètement exacte; outre que le rythme musical oblige souvent l'arrangeur à altérer plus ou moins le sens des vers pour se soumettre à sa précision, il arrive parfois que le fond même de l'action scénique subit des modifications plus ou moins importantes, en raison de la différence qui existe entre les coutumes, les exigences d'un public étranger, et celles du public français. Il y a donc, en réalité, adaptation bien plutôt que traduction littérale. Les opéras de Weber, de Rossini, ont été ainsi

adaptés naguère par Castil-Blaze, fort habile à ce métier difficile, et qui a fait représenter à l'Odéon, de 1825 à 1828, ses adaptations de *Freischütz*, d'*Euryanthe*, d'*Otello*, de *la Gazza ladra*, de *la Donna del Lago*, et aussi des *Nozze di Figaro* et du *Don Giovanni* de Mozart. (Voy. PASTICHE.)

On appelle aussi adaptation, à l'étranger, la traduction presque littérale d'œuvres dramatiques françaises, que les arrangeurs tronquent pourtant d'une certaine façon pour pouvoir impunément faire passer ces œuvres sous leur nom, et s'en approprier le profit et la gloire en dépit des conventions internationales relatives à la propriété littéraire et artistique. En Angleterre surtout, ce genre de piraterie littéraire s'exerce avec une effronterie et une impudeur qui ont amené, de la part de quelques-uns de nos écrivains les plus fameux, des réclamations et des revendications aussi énergiques que justifiées.

ADMINISTRATEUR. — On donne, dans certains théâtres, le nom d'administrateur général à un employé supérieur, qui est parfois un associé de la direction, et à qui le directeur délègue une partie de ses pouvoirs en lui confiant la haute main sur tout ou partie des services de l'entreprise.

ADMINISTRATION. — On considère comme faisant partie de l'administration d'un théâtre non seulement les véritables employés supérieurs administratifs, tels que le directeur gérant, l'administrateur général, le caissier, le secrétaire de la direction, mais encore certains chefs de services artistiques, tels que les régisseurs et les chefs d'orchestre, auxquels incombe, en réalité, une certaine responsabilité administrative, par le fait du personnel important et nombreux qui est placé sous leurs ordres immédiats et dont ils doivent assurer le fonctionnement régulier.

ADMISSION. — Dans les théâtres importants de la province, c'est au scrutin, et à la majorité des voix, que se décide le sort des artistes qui viennent effectuer leurs débuts au commencement de chaque année théâtrale. Ceux des spectateurs qui prennent part au scrutin votent l'*admission* ou le *rejet* de l'artiste dont le talent est soumis à leur appréciation.

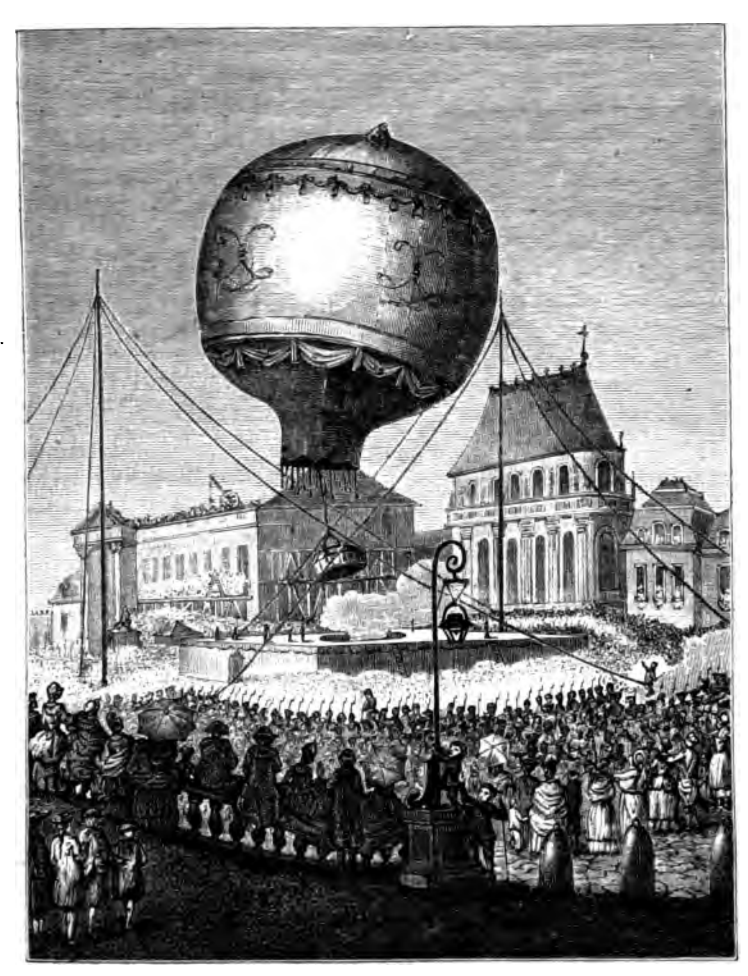
AÉRONAUTES. — Nous n'avons pas à parler ici des courageux hommes de science qui ont fait de l'aérostation une étude spéciale, qui ont cherché, sans avoir pu réussir encore à le trouver, le secret de la direction des ballons, et de ceux qui, trop souvent au péril de leur vie, comme Crocé-Spinelli, ont fait, dans le seul intérêt d'importantes recherches scientifiques, les ascensions les plus dangereuses. Nous n'avons à parler ni des frères Montgolfier, ni de Pilâtre des Roziers, ni de Garnerin, ni de tant d'autres. Nous voulons seulement rappeler que les ascensions aérostatiques ont été fréquemment l'un des éléments les plus attractifs des grandes fêtes populaires, et qu'elles ont toujours présenté, envisagées même à ce point de vue superficiel et un peu vulgaire de la curiosité pure, un spectacle curieux et plein d'intérêt. Il y a une soixantaine d'années, il n'y avait pas de fête complète au fameux jardin de Tivoli sans une ascension de ballon, de même qu'il y a vingt ans, pas une représentation de l'Hippodrome ne pouvait se terminer sans ce spectacle.

Je ne parlerai pas de Blanchard, que sa traversée de la Manche de Douvres à Calais, à la fin du dernier siècle, fit surnommer irrespectueusement le «Don Quichotte de la Manche», mais je rappellerai la mort dramatique de sa femme, en 1819. Déjà, à cette époque, une simple ascension devenait un régal trop maigre pour les vrais amateurs; il y fallait joindre certains jeux dangereux, et l'infortunée Mme Blanchard fut la victime de ces exigences. Elle faisait des ascensions à Tivoli, et elle avait pris l'habitude de faire suspendre au-dessous de sa nacelle tout un jeu de pièces d'artifices, de fusées, de feux de bengale, auxquelles on mettait le feu au moment de lâcher les cordes du ballon. Mme Blanchard s'enlève un jour dans ces conditions, mais, alors qu'elle était arrivée à une certaine hauteur, le feu prend à son ballon, et la malheureuse trouve la mort dans une chute terrible.

MM. Godard frères ont fait longtemps, on

se le rappelle, à Paris, des ascensions qui se renouvelaient chaque dimanche. L'un d'eux faillit être victime, un jour, de la manie d'un Anglais qu'il avait pris pour compagnon, et qui, arrivé à une très grande hauteur, se mettait en devoir de couper les cordes qui les retenaient au ballon. Il n'eut que le temps de redescendre.

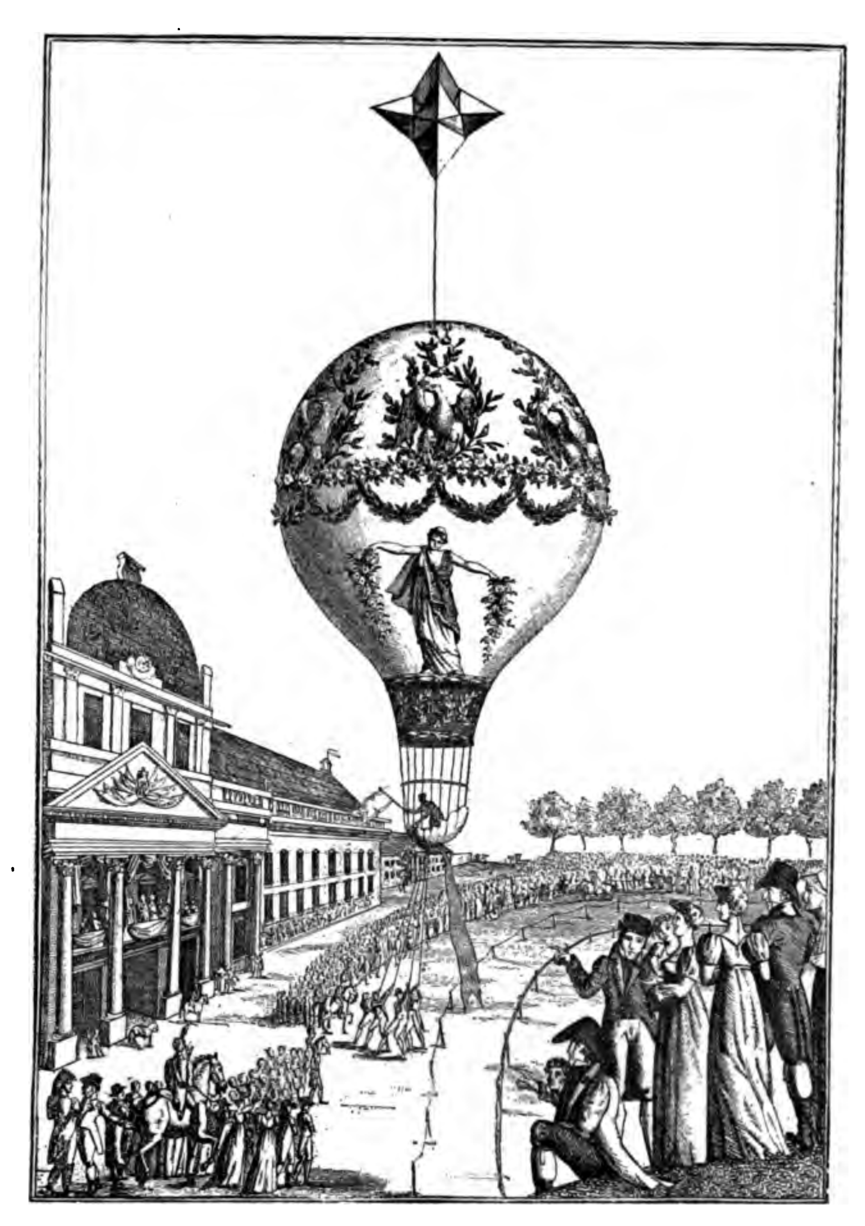
Il y a vingt ou vingt-cinq ans, deux aéronautes intrépides, M. et Mme Poitevin, s'enlevaient tous les dimanches à l'Hippodrome, et chaque fois leur ballon emportait soit un cheval suspendu par une sangle sous la nacelle, soit un homme qui, pendant l'ascension, faisait, sous cette même nacelle, les exercices de trapèze les plus périlleux. Il y a longtemps qu'on n'a vu se reproduire pareil spectacle.



Ascension d'une montgolfière.

AFFICHAGE. — A Paris, l'affichage pour les théâtres se fait régulièrement chaque jour, vers onze heures du matin. Un imprimeur avisé a centralisé entre ses mains le service des affiches de tous les théâtres, qu'il se charge, après les avoir imprimées, de faire afficher lui-même dans tout Paris. A cet effet il a, depuis une quinzaine d'années, obtenu la concession d'un grand nombre de colonnes, dites *colonnes-affiches*, qui ont été élevées dans tous les endroits fréquentés de la ville, sur les boulevards, dans les grandes voies, sur les places et carrefours, et sur lesquelles, chaque matin, sont

apposées les affiches de tous les théâtres. Ces colonnes sont éclairées le soir, afin que les affiches soient toujours lisibles, et celui qui veut s'informer de ce qui se passe dans les théâtres n'a qu'à s'arrêter quelques instants devant l'une d'elles pour être renseigné sur tous les points.



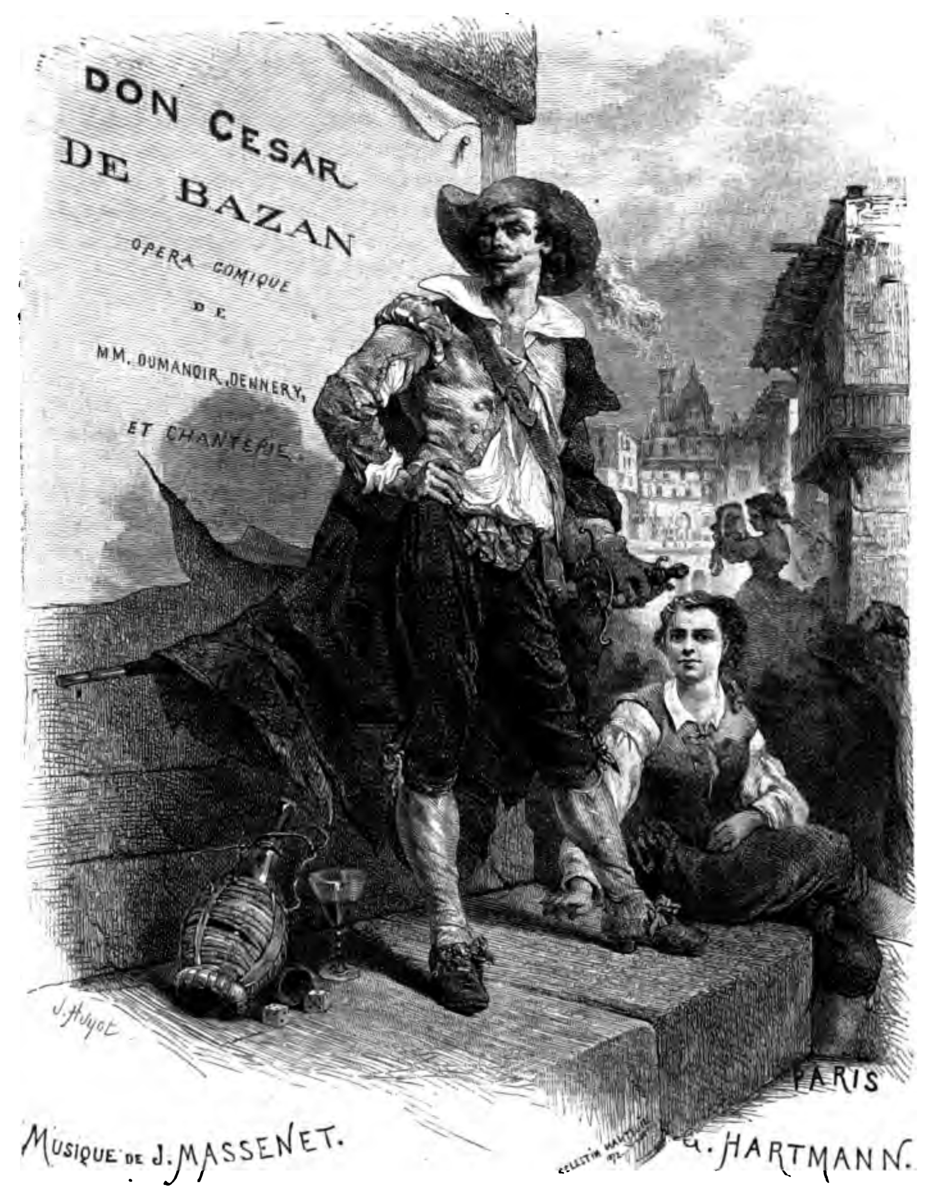
Vue perspective du Champ de Mars, le jour de la fête donnée, le 24 juin 1810, par la Garde impériale à Leurs Majestés, en l'honneur de la célébration de leur mariage. (Le sujet représente l'ascension du ballon dirigé par Madame Blanchard.)

Il va sans dire que chaque théâtre a toujours sur sa façade l'affiche du spectacle du soir.

AFFICHES. — Les affiches sont un moyen de publicité indispensable pour les théâtres. Dans une grande ville, où ceux-ci sont nombreux, où le public est d'ailleurs sollicité de toutes parts et de toutes façons, elles doivent

être répandues à profusion sur tous les points de la cité, de manière à attirer l'attention des passants et à exciter chez tous le désir d'aller au spectacle.

On assure que les Romains déjà faisaient usage de l'affiche, — évidemment peinte ou manuscrite. Les modernes la tiennent, dit-on, de Cosme d'Oviedo, écrivain dramatique espa-



Affiche composée et lithographiée par Célestin Nanteuil (tirée de la collection d'*Affiches illustrées* de M. Dessolliers).

gnol qui a de peu précédé Cervantes, et qui le premier l'aurait employée. Ce qui est certain, c'est qu'on s'en servait en France dès le seizième siècle. Mais on pense bien qu'elle n'était pas alors ce que nous la voyons aujourd'hui, et qu'elle n'atteignait pas les proportions parfois ridiculement gigantesques qu'elle affecte en de certains cas. Tout d'abord, elle n'offrait au

public ni les noms des comédiens, ni ceux des auteurs; on se contentait d'y inscrire le titre de l'œuvre représentée, en l'accompagnant de quelque phrase qui faisait l'éloge de cette œuvre. Ce n'est qu'à partir de 1617, et à l'occasion d'une tragédie de Théophile, *Pyrame et Thisbé*, représentée à l'Hôtel de Bourgogne avec un succès retentissant, que les auteurs consentirent à se laisser nommer par l'affiche : « Cette pièce, dit de Léris, avec la *Silvie* de Mairet, *les Bergeries* de Racan et l'*Amarante* de Gombauld, rendirent le théâtre plus célèbre, et les poètes ne firent plus de difficulté de laisser mettre leurs noms aux affiches des comédiens, ce qu'on n'avoit pas encore vu. »



L'afficheur.

Lorsque, à la fin du XVIIe siècle, trois grands théâtres eurent à Paris une existence permanente, ils jugèrent à propos de distinguer leurs affiches par une couleur à chacun d'eux particulière : « L'afficheur, dit Chappuzeau, doit estre ponctuel à afficher de bonne heure à tous les carrefours et lieux nécessaires qui luy sont marquez. Les affiches sont rouges pour l'Hostel de Bourgogne (la Comédie-Italienne), vertes pour l'Hostel de la ruë Mazarine (la Comédie-Française), et jaunes pour l'Opéra. » Mais elles étaient toujours muettes en ce qui concerne les noms des acteurs, et cela devait durer plus d'un siècle, les théâtres trouvant leur intérêt à agir ainsi. Effectivement, par le fait de ce mutisme, le public pouvait toujours espérer voir jouer les meilleurs comédiens, tandis que les jours où l'affiche aurait dû faire connaître les noms des doubles, la recette eût été moins bonne. Telle est la raison de cette discrétion de l'affiche, et l'on en trouve la preuve dans une délibération des comédiens, en date du 9 décembre 1789, par laquelle ils suppliaient le maire de Paris de ne pas les obliger à mettre les noms des acteurs sur l'affiche, ce qu'ils considéraient comme très nuisible à leurs intérêts.

Cependant, l'affiche cherchait à piquer la curiosité par d'autres détails; c'est encore Chappuzeau qui nous l'apprend : « Elle entretient le lecteur de la nombreuse assemblée du iour précédent, du mérite de la pièce qui doit suivre, et de la nécessité de pourvoir aux loges de bonne heure, sur tout lors que la pièce est nouvelle et que le grand monde y court. » Parfois même, pour être plus piquante, l'affiche employait la langue des dieux; dans *la Comédie de la comédie*, prologue d'une pièce de Dorimond qui avait pour titre *les Amours de Trapolin* et qui fut représentée par la troupe de Mademoiselle en 1661, on voyait deux bourgeois lire au coin d'une rue cette affiche en vers :

AFFICHE.

LES COMÉDIENS DE MADEMOISELLE.

La pièce que nous vous donnons
Mérite vos attentions :
Ce sont les amours d'Ignorance,
Qu'on confond avec la Science,
Et de son brave Trapolin
Qui l'aime autant que le bon vin.
De cette pièce on fait estime,
Tant pour la force de la rime
Que pour la vigueur des bons mots
Qui ne sont pas faits pour les sots,
Mais pour la belle connaissance
Et les auditeurs d'importance.
Qu'ici les uns dressent leurs pas,
Que les autres n'y viennent pas.

Il arrivait parfois que l'affiche, non contente de taire les noms des comédiens, restait muette

THÉÂTRE DE L'OPÉRA

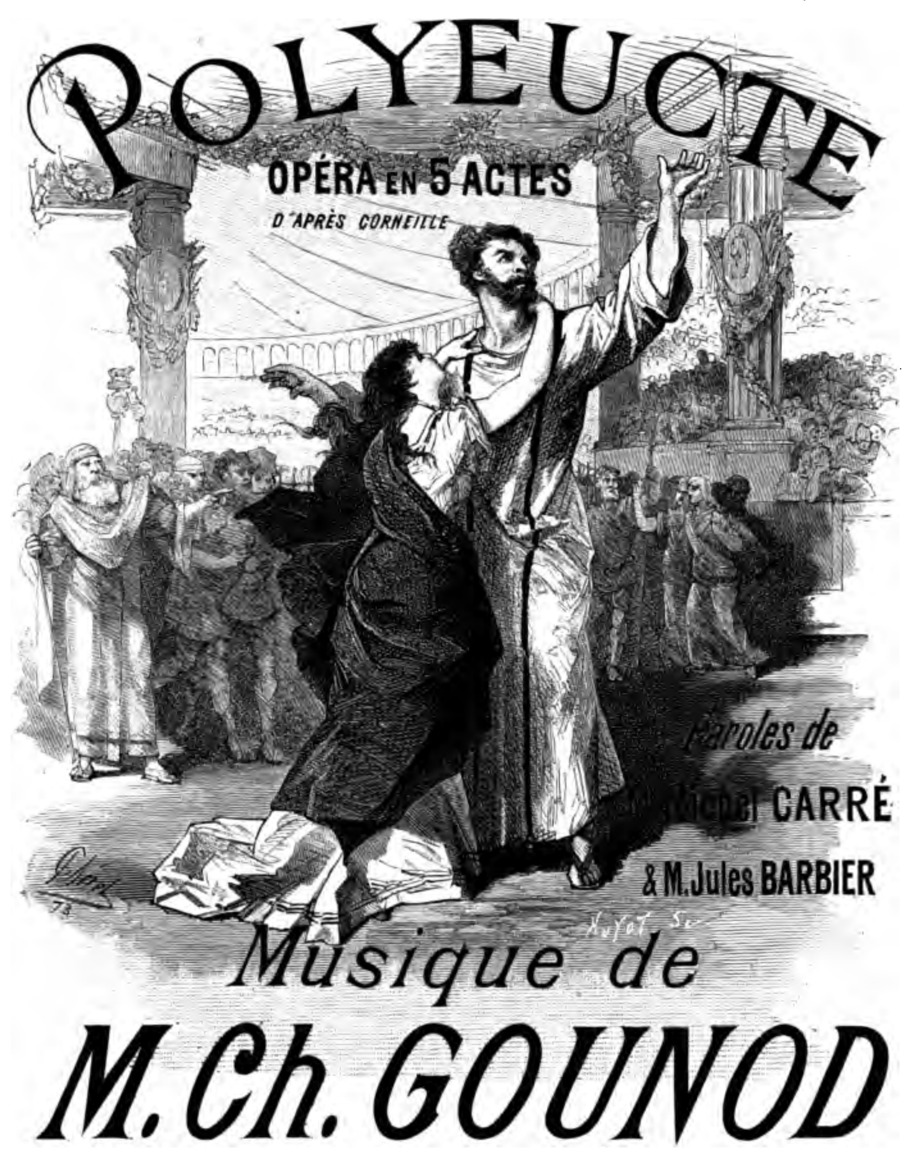


PLANCHE II. — Affiche composée et lithographiée par J. Cheret (tirée de la collection d'*Affiches illustrées* de M. Dessolliers).

même sur le titre de l'œuvre qui devait être représentée. Ceci peut paraître étrange : je m'explique. De tout temps il y a eu au théâtre des cabales et des coups montés d'avance pour faire tomber telle ou telle pièce. Or, pour éviter ces désagréments, les comédiens s'avisaient, lorsqu'ils croyaient avoir à craindre quelque esclandre, quelque manifestation d'hostilité préconçue contre une œuvre nouvelle, de donner la première représentation de cette œuvre à l'improviste, sans l'annoncer ni l'afficher. Le premier exemple que l'on connaisse de ce fait nous est offert par une pièce de Marivaux, *le Prince travesti* ou *l'Illustre Aventurier,* qui fut ainsi donnée à la Comédie-Italienne le 5 février 1724. « Elle fut jouée, dit de Léris, sans être annoncée ; manière nouvelle pour frauder les droits de la critique préméditée et de toute cabale, dont l'invention ayant paru très sensée, a été suivie depuis à l'égard de plusieurs pièces. » Le fait se renouvela en effet, pour *les Lacédémoniennes,* de Mailhol (1754), pour *le Prix du Silence,* de Boissy (1751), et pour plusieurs autres ouvrages.

Aujourd'hui, l'affiche est très explicite, et apprend au public tout ce qu'il a intérêt à connaître : le titre des ouvrages, les noms des auteurs, ceux des comédiens, et aussi, pour les pièces à spectacle et à grand fracas scénique, ceux des danseurs, des peintres décorateurs, des machinistes, sans compter l'énumération des tableaux importants, des décors à sensation et des trucs à effet. Cela est légitime d'ailleurs, et il n'est que juste de voir tous ceux qui concourent au succès prendre leur part de ce succès. Il arrive même parfois que l'affiche est illustrée, c'est-à-dire qu'elle représente, à l'aide d'un dessin plus ou moins intéressant, l'une des scènes les plus importantes ou les caractéristiques de l'ouvrage qu'elle annonce.

AFFICHE (BANDE SUR L'). — Lorsque, par suite d'un accident quelconque, de l'indisposition d'un artiste ou de toute autre cause imprévue, un théâtre se voit dans l'obligation soit de changer ou de modifier au dernier moment son spectacle, de remplacer un artiste par un autre, ou même de faire relâche, et qu'il n'a plus le temps de faire imprimer et poser de nouvelles affiches, il fait placer, sur chacune de celles qui sont sur sa façade, une bande blanche où sont indiquées, à la main, les modifications qui ont dû être apportées à la composition du spectacle. C'est ce qu'on appelle : « mettre une bande sur l'affiche. »

AGENCES DES THÉATRES. — Depuis quelques années il s'est formé à Paris deux ou trois établissements qui ont pris le titre d'*agences* ou *offices des théâtres*. Par suite d'arrangements et d'opérations dont nous avouons ignorer même le mécanisme, ces agences centralisent chez elles un certain nombre de billets pour tous les théâtres, de telle sorte que, même lorsque ceux-ci n'en ont plus de disponibles en location, un amateur est toujours certain d'en trouver dans leurs bureaux. Mais il va sans dire que les agences ne délivrent les susdits billets qu'au prix d'une plus-value qui leur constitue un bénéfice plus ou moins considérable. Lorsqu'il s'agit d'une pièce en vogue, cette plus-value atteint parfois des proportions fantastiques.

AGENTS DES AUTEURS. — La Société des auteurs et compositeurs dramatiques est dans la nécessité de se faire représenter soit à Paris, soit dans toutes les villes de province qui possèdent des théâtres, par un ou plusieurs fondés de pouvoir, connus généralement sous le nom d'agents des auteurs, et qui sont chargés de contrôler les recettes des théâtres, de percevoir les droits et d'établir la répartition de ces droits selon la composition du spectacle, la nature et le nombre des pièces représentées, le nombre des auteurs participants, etc. Ces agents sont aussi chargés de tous actes, protestations, mises en demeure, assignations, saisies, enfin de toutes procédures auxquelles la défense des intérêts qui leur sont confiés les mettraient dans le cas d'avoir recours.

AGENTS DRAMATIQUES. — Les directeurs des théâtres de Paris, se trouvant au centre même des affaires, n'ont besoin d'aucun intermédiaire pour faire les leurs. Il n'en est pas de même des directeurs des théâtres de province, qui, obligés de veiller par eux-mêmes

aux mille soins de leur administration, se trouvent dans la nécessité d'établir une correspondance régulière avec Paris pour les besoins sans cesse renouvelés de leur entreprise. Ceux-ci centralisent donc toutes leurs affaires entre les mains d'un agent spécial, choisi par eux, et qui se charge de satisfaire à toutes leurs demandes. Si le directeur a besoin de divers exemplaires d'une pièce de tel ou tel théâtre, du manuscrit d'un ouvrage que l'auteur n'a pas voulu faire imprimer, de la musique d'un opéra nouveau, d'un artiste en remplacement de tel sujet de sa troupe qui ne peut continuer son service, d'un acteur en représentations



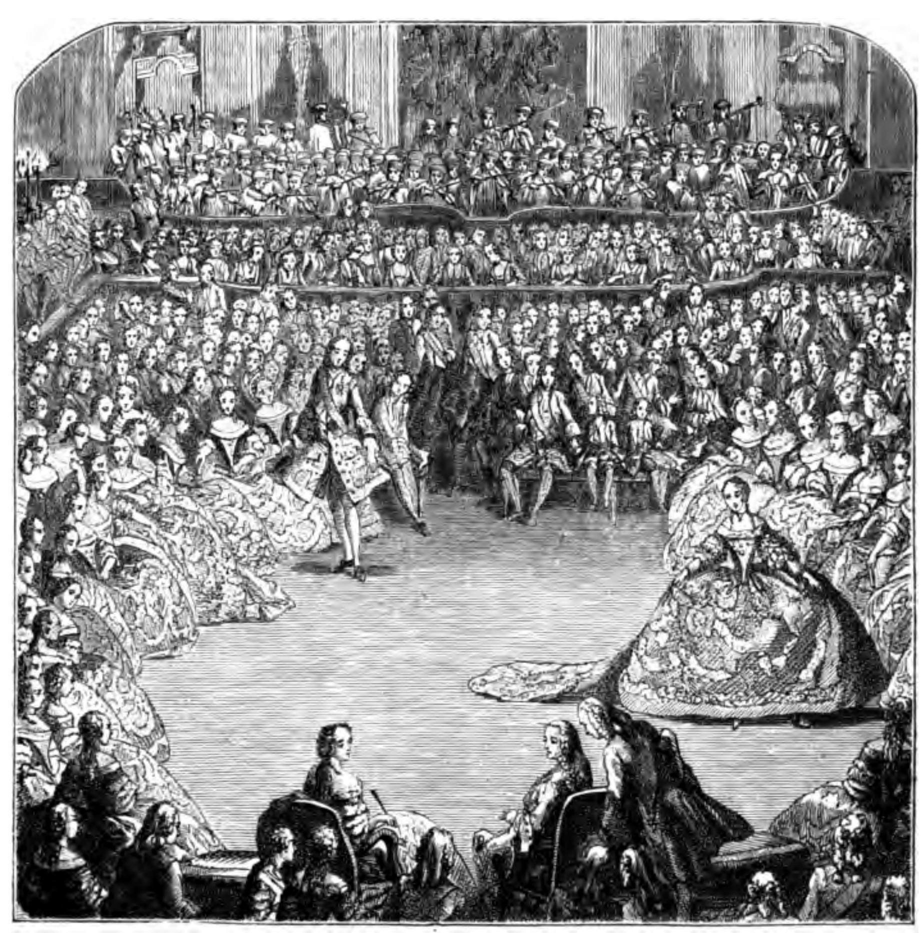
Dans ce frontispice, Molière est représenté dans le rôle d'Arnolphe, et Mlle Molière, dans celui d'Agnès.

pour corser des recettes d'un chiffre trop faible, etc., il s'adresse à son agent. C'est aussi celui-ci qui, la campagne théâtrale terminée, s'occupe du recrutement du nouveau personnel que le directeur doit réunir en vue de la campagne prochaine, car les spectateurs de province, plus capricieux que ceux de Paris, n'aiment point voir deux années de suite les mêmes visages sur leur théâtre. En un mot, l'agent dramatique est le factotum et l'intermédiaire du directeur en toutes circonstances. Ses honoraires consistent surtout dans le prélèvement qu'il opère sur l'engagement des artistes qu'il procure à chaque directeur : ce prélèvement est ordinairement de deux 1/2 pour cent de la totalité des appointements de l'année lorsqu'il s'agit de la province, et de cinq pour cent pour les théâtres de Paris ou de l'étranger. —

On donne aussi aux agents dramatiques la qualification de *Correspondants de théâtre.*

AGNÈS. — Entre tous les types créés par Molière, celui d'Agnès de *l'École des Femmes* est assurément l'un des plus enchanteurs en même temps que des plus caractéristiques. Ce nom est resté comme synonyme de parfaite ingénuité, de candeur chaste et de pure innocence. Aussi sert-il encore à caractériser certains rôles, et quand il s'en rencontre un qui se rapproche de lui, dit-on aussitôt : — C'est une Agnès.

A GUSTO. — Locution italienne qui signifie : *à volonté*. Dans les canevas que les anciens comédiens italiens brodaient à leur guise en présence du public, dans la *commedia dell' arte* (Voy. ce mot), les mots : *a gusto*, inscrits dans le cours de telle ou telle scène, indiquaient qu'ils pouvaient se livrer sans réserve à toutes les fantaisies de leur imagination.



Le Menuet.

AIR. — Dans la musique dramatique, tout morceau de chant à une seule voix, et qui n'est point en forme de couplet ou de rondeau, constitue un air. L'air d'Elvire dans le *Don Juan* de Mozart est un air pathétique ; ceux de Blondel dans *Richard Cœur-de-Lion*, de Séleucus dans *Stratonice*, sont des airs dramatiques ; ceux de Ginès dans *Giralda*, du tambour-major dans *le Caïd* sont des airs bouffes ; celui d'Isabelle, au second acte du *Pré aux Clercs*, est un air de bravoure.

On a souvent, et avec raison, reproché aux airs d'opéras de n'être qu'une concession faite aux exigences des chanteurs, qui, pour faire briller leur voix dans un morceau destiné à eux seuls, faisaient interrompre volontiers l'action dramatique sans souci de la vraisemblance et de la logique scéniques. Après avoir réagi contre cette tendance fâcheuse, on donne aujourd'hui dans un autre extrême, et Richard Wagner, par exemple, s'est avisé de supprimer complètement l'air comme il supprimait parfois les chœurs, ce moyen si puissant d'émotion. La vérité est qu'on ne devrait admettre l'air que lorsqu'il naît de la situation même et qu'il fait corps avec elle, comme on le voit dans celui de *Stratonice* et dans celui d'Athénaïs au premier acte des *Mousquetaires de la Reine.*

AIR (GRAND). — Tout air important prend, dans le langage des chanteurs, la qualification de grand air. Ils disent ainsi le grand air de *Norma,* le grand air des *Huguenots,* le grand air de *la Favorite.*



La Gaillarde.



La danse, d'après Chodoviecki.

AIR DE BALLET. — On appelle airs de ballet tous les morceaux qui, dans un opéra, sont spécialement consacrés à la danse et aux divertissements.

AIR DE BRAVOURE. — Cette forme particulière de l'air théâtral nous vient des Italiens, à qui nous en avons aussi emprunté le nom : *aria di bravura.* C'est un morceau d'agilité, de pure virtuosité vocale, uniquement destiné à mettre en relief l'habileté d'un chanteur exercé, et qu'on ne se faisait point scrupule de placer de la façon la plus ridicule, témoins les deux airs de folie de *Lucia di Lamermoor* et de *l'Étoile du Nord.* Il serait difficile aujourd'hui de faire accepter par le public de semblables absurdités.

AIR DE DANSE. — Voyez AIR DE BALLET.

AIRS A DANSER. — Au XVII[e] et au XVIII[e] siècle, nos compositeurs, lorsqu'ils introduisaient dans leurs opéras un divertissement dansé, ne cherchaient pas, comme d'autres le firent plus tard, à donner à leurs airs de ballets une forme plus ou moins piquante, originale et personnelle. Un certain nombre de

coupes traditionnelles étaient adoptées alors, et l'on ne sortait jamais de ce cercle un peu restreint, dans lequel on ne rencontrait guère plus d'une quinzaine de moules invariables, qui prenaient le nom générique d'*airs à danser*. Nous allons en donner ici la nomenclature.

La *Bourrée*, qui nous venait des danses populaires de l'Auvergne, était à deux temps, d'un mouvement lourd et à moitié lent.

Le *Canarie* (ou les *Canaries*) se rapprochait un peu de la gigue, mais avec un rythme moins accentué et un mouvement plus lent. Il s'écrivait à 6/8.

La *Chaconne* ne date guère que du dix-huitième siècle. C'était une grande danse d'ensemble, à grands développements, qui généralement venait à la fin d'un opéra pour le terminer d'une façon très brillante et très mouvementée, le maître de ballet y trouvant toute latitude pour faire des groupes, des marches, des évolutions d'un grand effet. Dans *l'Union de l'Amour et des Arts* (1773), Floquet a écrit une chaconne qui a fait courir tout Paris et qui est restée longtemps célèbre; elle était à deux temps, bien que le rythme traditionnel de cette danse fût à trois temps.

La *Courante* est une danse du XVIIe siècle, ainsi nommée à cause des allées et venues dont elle était remplie plus qu'aucune autre. C'était cependant une danse grave, d'un rythme musical assez tranquille, dont la musique s'écrivait à trois temps.

La *Forlane*, danse originaire du Frioul, était, dit-on, la passion des gondoliers de Venise. On l'écrivait à 6/8, dans un mouvement modéré. On en trouve une charmante dans *les Sybarites*, de Rameau (1757).

On connaît la *Gavotte*, dont le rythme modéré, plein d'élégance, était aussi charmant au point de vue de la danse que de la musique. Elle était toujours à deux temps. Les gavottes de Gluck sont adorables.

La *Gigue* s'employait beaucoup moins souvent, et seulement pour la danse comique, à laquelle convient son mouvement à la fois lourd et rapide. Elle s'écrit à 6/8.

Le *Menuet*, cousin germain de la gavotte par la grâce et par l'élégance, était au contraire d'un emploi fréquent. Gluck en a aussi composé de charmants, entre autres ceux d'*Orphée* et d'*Armide*, qui sont de véritables bijoux. Le rythme du menuet est ternaire.

Les *Musettes* étaient innombrables dans nos anciens opéras, et l'on assure que Mlle Sallé et Dumoulin « les dansaient avec autant de grâce que de volupté ». C'était une danse d'un mouvement modéré, qui s'écrivait soit à deux temps, soit à 6/8. Dans *les Fêtes de l'Été* (1716), Montéclair a placé une musette exquise.

La *Passacaille*, danse favorite du fameux Dupré, était d'un mouvement lent et majestueux; c'est ce qui la différenciait du menuet, dont elle se rapprochait par le rythme.

Le *Passepieds* était au contraire une danse très vive, très rapide, à mesure ternaire, et qui, dit-on, nous venait de Bretagne. Musicalement, il admettait la syncope, ce qu'on ne voit ni dans le menuet ni dans la passacaille. « Mlle Prévôt, dit Noverre, *courait* les passepieds avec élégance. » Campra, qui a laissé un nombre incalculable d'airs à danser, a écrit dans *l'Europe galante* (1697) un passepieds adorable.

Majestueuse et lente comme la passacaille, mais s'écrivant à quatre temps, la *Pavane* a longtemps aussi régné au théâtre, après avoir été importée d'Espagne en France. Son nom lui venait de ceci, que ceux qui la dansaient faisaient la roue l'un devant l'autre, comme les paons font avec leur queue. « Les gentilshommes, disait un écrivain du dernier siècle, la dansoient avec la cape et l'épée, les gens de justice avec leurs longues robes, les princes avec leurs grands manteaux, et les dames avec les queues de leurs robes abaissées et traînantes. »

Le *Rigaudon* nous venait, dit-on, de Provence et de Languedoc, où il avait été inventé par un maître à danser nommé Rigaud, qui lui aurait laissé son nom. C'était une danse à deux temps, d'un mouvement modéré, et dont le rythme, d'ailleurs très varié, n'était pas sans élégance. On connaît le rigaudon fameux du *Dardanus*, de Rameau; Desmarets dans *Circé* (1694), Philidor dans *Ernelinde* (1767), en ont écrit deux fort jolis.

La *Sarabande*, comme la pavane, était originaire d'Espagne, et, comme elle aussi, avait

un caractère grave et presque sérieux. Elle était à trois temps et d'un mouvement lent.

Le *Tambourin*, de même que la musette, tirait son nom de l'instrument qui lui avait donné naissance, et nous venait de la Provence chérie du soleil. C'était un air à deux temps, leste, gai, vif, mouvementé, qui apportait avec lui la joie et la bonne humeur. A côté du tambourin de Rameau, devenu si célèbre dans *les Fêtes d'Hébé*, il faut citer celui, si plein d'élégance, que Grétry écrivit dans *Aspasie*. Le tambourin était le pas favori de l'illustre Camargo.

A la suite de ces différents airs à danser, nous nous bornerons à mentionner la *Gaillarde*, la *Toccata* et les *Tricotets*, dont l'emploi au théâtre fut beaucoup plus rare et seulement accidentel.

AISANCE. — L'acteur doit avoir de l'aisance en scène, s'y mouvoir sans apprêt et sans gêne, s'y trouver enfin comme chez soi. Il doit parler avec naturel, porter le costume avec facilité, marcher, gesticuler, rire sans que rien soit forcé, que rien vienne trahir un embarras quelconque.



La danse champêtre, d'après Stella.

L'expérience seule et la pratique de la scène peuvent lui donner cette aisance si difficile à acquérir, et qui est d'autant plus précieuse qu'elle doit lui enlever tout sujet d'émotion, de distraction et d'inquiétude. Mais il ne faut pas que l'aisance dégénère en aplomb; autrement, le comédien devient prétentieux et insupportable.

« A LA DEMANDE GÉNÉRALE. » — Il arrive souvent qu'un théâtre, au moment de lancer une pièce nouvelle dont le jour de représentation a été fixé, se trouve obligé d'en retarder l'apparition, par suite d'un accident quelconque. Il annonce alors sur ses affiches et dans les journaux que, *à la demande générale,* il donnera encore quelques représentations de la pièce qu'il devait abandonner, — et dont les recettes sont tombées au-dessous du pair. Cela ne trompe personne, mais cela sauve les apparences.

ALMANACHS DE THÉATRE. — Il est tout un genre de publications, d'une extrême utilité malgré leur apparence modeste, sans lesquelles il serait presque impossible, en France tout au moins, de reconstituer l'histoire du théâtre : ce sont les almanachs de théâtre et de musique. Depuis un siècle et demi, il s'est fait un grand nombre de ces publications, dont quelques-unes ont duré longtemps et forment de longues séries, extrêmement précieuses par le nombre de documents qu'elles renferment et qu'on ne saurait retrouver ailleurs. Les almanachs ou annuaires de théâtre vous fournissent généralement la liste des théâtres existants à Paris avec leur personnel administratif et artistique, la liste et l'analyse des pièces représentées dans le cours de l'année, avec les noms des auteurs et des interprètes, la date de leur apparition, des notices historiques sur les acteurs et les auteurs morts, enfin des anecdotes, des éphémérides, des articles d'histoire ou de variété sur l'art et les artistes soit du temps passé, soit du temps présent. Bref, ce sont des annales, des chroniques vivantes, dont il serait impossible, surtout en ce qui concerne le dix-huitième siècle, de retrouver ailleurs les éléments, et qui à elles seules permettraient, au point de vue de l'art auquel elles se rattachent, de retracer l'histoire des époques écoulées.

ÉTAT ACTUEL
DE LA MUSIQUE
DU ROI
ET
des Trois Spectacles
DE PARIS.

A PARIS
Chez VENTE, Libraire,
Au bas de la Montagne Ste Geneviève.
M.DCCLXX.

Titre d'un almanach de théâtre (tiré de la collection de M. A. Pougin).



Frontispice d'un almanach de théâtre (tiré de la collection de M. A. Pougin).

Nous ne pouvons entrer ici dans de longs détails au sujet de ces petits livres si utiles, dont l'utilité même est si bien reconnue des travailleurs qu'on les recherche aujourd'hui avec une sorte de furie et que plusieurs, devenus d'une rareté excessive, sont maintenant à peu près introuvables ; mais nous allons essayer

de dresser, aussi rapidement que possible, une bibliographie de ces publications spéciales (1) :

ALMANACHS DE THÉATRE.

Agenda historique et chronologique des théâtres de Paris (François Parfaict). — Paris, Flahault, 1735, 1736, 1737, 3 vol. in-32 (2).

Tableau des théâtres (par l'abbé de Laporte). — Paris, Delormel, 1748-1752, 5 vol. in-12.

Nouveau Calendrier historique des théâtres François et Italien. — Paris, 1750, 1 vol. in-32.

Calendrier historique des théâtres de l'Opéra et des Comédies Françoise et Italienne et des Foires. — Paris, Cailleau, 1751, in-18.

Almanach historique et chronologique de tous les spectacles (par l'abbé de Laporte). — Paris, Duchesne, 1752, in-18.

Cet almanach changea de titre en 1754, à sa troisième année, pour adopter celui-ci : *les Spectacles de Paris*, et il continua sa publication sans interruption jusqu'à l'année 1794 comprise, pour reparaître encore en l'an VIII, en l'an IX et en 1815. C'est la collection la plus célèbre du genre, celle qu'on désigne ordinairement sous le nom d'« Almanach Duchesne ». Extrêmement rare aujourd'hui dans son état complet, elle comprend un ensemble de quarante-quatre années, dont quelques-unes sont en deux volumes. Outre l'abbé de Laporte, Ducray-Duminil et Collot-d'Herbois y ont pris part.

État actuel de la musique du roi et des trois spectacles de Paris. — Paris, Vente, 1759, 1760, 1767-1777, en tout 13 volumes, dont les deux premiers in-8°, les neuf suivants in-12, et les deux derniers in-18.

Spectacles des foires et des boulevards de Paris ou *Calendrier historique et chronologique des théâtres forains* (par Barrett, Nougaret, et peut-être Arnould). — Paris, 1773, 1774, 1775, 1776, 1777, 1778, 1786 et 1787, 8 vol. in-18. (Les volumes de cette collection, interrompue pendant huit années, ont plusieurs fois changé de titre.)

Almanach du théâtre du Palais-Royal, année 1792. — Paris, s. d., un vol. in-18.

Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces (par une réunion d'écrivains). — Paris, Froullé, 1791, 1792, 2 vol. in-18.

Le Petit-Almanach des grands spectacles de Paris. — Paris, Maret, 1792, un vol. in-18.

Vérités à l'ordre du jour ou *Nouvelle Critique raisonnée tant des acteurs et actrices des théâtres de Paris que des pièces qui y ont été représentées pendant le cours de l'année dernière* (an VI) ; — *Melpomène et Thalie vengées* ou *Nouvelle Critique*, etc. (an VII) ; — *la Revue des Théâtres* ou *suite de « Melpomène et Thalie vengées »* (an VIII). — Paris, Garnier et Marchand, 3 vol. in-18. Ces trois petits volumes, qui se suivent et forment série, sont l'œuvre de Fabien Pillet, écrivain théâtral très instruit, dont le fils, Léon Pillet, fut, il y a quarante ans, directeur de l'Opéra. Le premier, *Vérités à l'ordre du jour*, a eu une première édition sous un titre différent : *Étrennes dramatiques, à l'usage de ceux qui fréquentent les spectacles*, par un amateur. — Paris, Garnier, 1798, un vol. in-18.

Indicateur dramatique ou *Almanach des théâtres de Paris.* — Paris, Lefort, an VII, un vol. in-18.

L'Année théâtrale ou *Almanach des spectacles de Paris pour l'an VIII*, rédigé par un observateur impartial. — Paris, Cailleau, an VIII (1800), un vol. in-18.

Almanach du théâtre des Jeunes-Élèves de la rue de Thionville. — Paris, Hugelet, an IX, un vol. in-18.

Année théâtrale, almanach contenant une notice sur chacun des théâtres de Paris, les acteurs, les pièces nouvelles et les débuts (par Fabien Pillet). — Paris, Dupont et Courcier, ans IX, X, XI, XII, 4 vol. in-18.

Étrennes dramatiques pour l'année 1801. — Paris, Michel, s. d., un vol. in-18.

Le Coup de fouet ou *Nouvelle Revue de tous les théâtres de Paris* (attribué à Abel Rémusat par les uns, par d'autres au vaudevilliste Moreau). — Paris, Surasne, an XI (1803), un vol. in-18.

L'Opinion du Parterre (par Clément Courtois, puis Lemazurier, puis Fabien Pillet). — Paris, Martinet, an XI, an XIII, 1806 à 1813, 10 vol. in-18.

(1) Le malheur, c'est que nos dépôts publics ne se sont pas encore rendu compte de cette utilité, et qu'ils sont généralement très pauvres en livres de ce genre, bien plus pauvres que certaines collections particulières bien ordonnées. C'est ainsi qu'on chercherait vainement à la Bibliothèque Nationale, à l'Arsenal, au Conservatoire, les très riches séries d'almanachs de théâtre et de musique qui se trouvent dans deux des plus belles bibliothèques musicales particulières qui existent à Paris : celles de MM. Er. Thoinan et Arthur Pougin.

(2) Le *seul* exemplaire connu de cette petite collection, qui offre le premier type d'un almanach théâtral publié en France, est en ma possession. J'en ai fait, il y a quelques années, une réimpression exacte, tirée à cent exemplaires, avec une préface historique.

Annuaire dramatique ou *Étrennes théâtrales* (par Ragueneau de la Chesnaye et Audiffret). — Paris, Mme Cavanagh, 1805 à 1820, 1821 / 22, 17 vol. in-32.

Mémorial dramatique ou *Almanach théâtral* (par Varez et Charrin). — Paris, Frechet et Hocquet, 1807 à 1819, 13 vol. in-24.

Almanach des spectacles de Paris pour l'an 1809. — Paris, Collin, un vol. in-24.

Almanach des spectacles, par X. Y-Z (attribué par les uns à Loewe-Weimar, ce qui est absolument invraisemblable, par d'autres à Charles Malo, ce qui est plus rationnel). — Paris, Janet, s. d., 8 vol. in-32 pour les années 1818 à 1825.

L'Indicateur général des spectacles de Paris, des départements de la France et des principales villes étrangères, par D*** et A***. — Paris, 1819, 1820 / 21, 1821 / 22, 1822 / 23, 4 vol. in-12.

Étrennes dramatiques, dédiées aux dames (pour 1820). — Paris, Marcilly, s. d., un vol. in-16.

Le Musée des Théâtres. — Paris, Lefuel, s. d. (1822), un vol. in-16.

Histoire critique des théâtres de Paris pendant 1821 et 1822, par Chaalons d'Argé (et Ragueneau pour le premier volume). — Paris, 1822 et 1823, 2 vol. in-8°.

Almanach des spectacles (par Merville et Coupart). — Paris, Barba, 1822, 1823, 1824, 1825, 1826, 1827, 1828, 1829, 1830, 1831, 1831 / 34, 1835, 1836 / 38, 13 vol. in-18.

Année théâtrale de 1824 [1825 et 1826] (par Décour). — Paris, Firmin-Didot, s. d., 3 vol. in-8°.

Almanach des Coulisses, annuaire des théâtres pour 1843 (par M. L. Couailhac.) — Paris, Chamerot, s. d., un vol. in-18.

Annuaire dramatique, histoire des théâtres depuis leur fondation jusqu'à nos jours, biographies des acteurs et actrices de Paris et de la banlieue, par Adolphe Bréant de Fontenay et Étienne de Champeaux. — Paris, 1845, un vol. in-18.

Annuaire des lettres, des arts et des théâtres (rédigé par Déaddé Saint-Yves, publié par *l'Époque* et *le Constitutionnel*). — Paris, Lacrampe, 1846 / 47, un vol. in-8°.

Almanach des théâtres. Pièces nouvelles; reprises; débuts; biographies; théâtres de la province et de l'étranger; nouvelles dramatiques; anecdotes, etc. (par Léon Sari). N° 1, octobre 1851. — Paris, Michel Lévy, 1851, in-18 (seule livraison parue).

Annuaire du Théâtre, paraissant le 5 de chaque mois (par Léon Sari). — Paris janvier, février, mars 1852, in-8°.

Almanach des spectacles, publié sous la direction de M. Palianti. — Paris, Brière, 1852 et 1853, 2 vol. in-8°.

Almanach des Théâtres. — Paris, Dechaume, 1852 et 1853, 2 vol. in-12 et in-18.

Mystères des Théâtres, 1852, par Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, Cornélius Holff. — Paris, Librairie Nouvelle, 1853, un vol. in-8°.

Annuaire théâtral, dramatique et musical, illustré (par Duverger), pour 1853 et 1854. — Paris, Tresse, 2 vol. in-18.

Notes pour servir à l'histoire du théâtre et de la musique en France, par Alexis Dureau, 1860. — Paris, Claudin et Joubert, 1861, un vol. in-12.

Almanach des acteurs et actrices de Paris pour 1864, par Joseph Lavergne et Moretteau. — Paris, s. d. (1864), un vol. in-16.

Le Théâtre à Paris en 1868 (par Clément Bovie). — S. l. n. d. ni nom d'éditeur, un vol. in-16.

Almanach théâtral 1874, par Henri Tessier et L. Marcel. — Paris, typ. Chamerot, un vol. in-16.

Almanach des Spectacles, continuant l'ancien *Almanach des Spectacles* publié de 1752 à 1815 (par MM. P. Milliet et A. Soubies pour la première année, par M. Soubies seul pour les suivantes). — Paris, 1875 à 1883, 9 vol. in-18.

L'Année théâtrale, nouvelles, bruits de coulisses, indiscrétions, comptes rendus, racontars, etc., par J.-Georges Duval. — Paris, Tresse, 1875 à 1877, 3 vol. in-12.

Les Annales du théâtre et de la musique, par Édouard Noël et Edmond Stoullig. — Paris, Charpentier, 1876 à 1883, 8 vol. in-12 (1).

ALMANACHS DE MUSIQUE.

Almanach musical (par Luneau de Boisjermain) pour 1776, 1777, 1778, 1781, 1782, 1783 (quelques années formant deux parties). — Paris, in-18.

Tablettes de renommée des musiciens, auteurs, compositeurs, virtuoses, amateurs et maîtres de musi-

(1) En province aussi, on prenait parfois la peine de publier un almanach de théâtre. En voici quelques exemples:

Spectacle de Lille ou *Calendrier historique et chronologique du théâtre pour l'année* 1769, avec les noms des acteurs et actrices. — Lille, Lemmens, un vol. in-18.

Almanach des spectacles de Bordeaux, par Sainte-Luce, année théâtrale de Quasimodo 1792 aux Rameaux 1793. — Bordeaux, an II (1794), un vol. in-12.

Statistique du théâtre du Havre, 1827 et 1828. — Le Havre, impr. Faure, 2 vol. in-32 et in-18.

que vocale et instrumentale. — Paris, Cailleau, 1785, un vol. in-8°.

Calendrier musical universel (par Framery). — Paris, Prault, 1788, 1789, 2 vol. in-18.

Annales de la musique ou *Almanach musical de Paris, des départements et de l'étranger* (par César Gardeton). — Paris, 1819 et 1820, 2 vol. in-18.

Agenda musical, indicateur des amateurs, artistes et commerçants en musique de Paris, la province et l'étranger, par Planque, accordeur de pianos. — Paris, Duverger, 1835, 1836, 1837, 3 vol. in-16.

Annuaire musical critico-statistique de 1842, par une vieille contrebasse. — S. l. n. d. (Paris, 1843), impr. Vassal, un vol. in-18.

Annuaire musical, contenant les noms et adresses des amateurs, artistes et commerçants en musique de Paris, des départements et de l'étranger, par une Société de musiciens. — Paris, 1845, un vol. in-16.

Annuaire musical ou *Guide des compositeurs, professeurs, artistes, amateurs, facteurs d'instruments et éditeurs de musique*, pour 1855, par Charles Soullier. — Paris, S. Saint-Étienne, s. d., un vol. in-8°.

Almanach musical (par MM. Escudier frères et Oscar Comettant). — Paris, Houssiaux, 1854 à 1870, 17 vol. in-8°.

Annuaire musical (par M. Giacomelli). — Paris, 1857, un vol. in-12.

L'Année musicale, par P. Scudo. — Paris, Hachette, 1860, 1861, 1862, 3 vol. in-12. — *La Musique en l'année* 1862, par P. Scudo. — Paris, Hetzel, s. d. (1863), un vol. in-12. [Ceci est plutôt un ouvrage de critique que de statistique.]

La Musique à Paris pendant l'année 1862, par Albert de Lasalle et Er. Thoinan. — Paris, Morizot, 1863, un vol. in-12.

Annuaire spécial des artistes musiciens, par Mme J. de B. — Paris, 1863, un vol. in-12.

Almanach des Orphéons et des Sociétés instrumentales (par J. Vaudin). — Paris, Pagnerre, 1863 et 1864, 2 vol. in-12.

La Musique en 1864 [et en 1865], par Paul Mary de Toyon. — Paris, Arnauld de Vresse, s. d., 2 vol. in-12.

Almanach illustré, chronologique, historique, critique et anecdotique de la musique, par un musicien (M. Arthur Pougin). — Paris, Ikelmer, 1866, 1867 (avec un supplément nécrologique), 1868 (idem), 5 parties in-12.

Almanach des Musiciens de l'avenir (pour 1867); *Almanach des Orphéonistes et des musiciens de l'avenir* (pour 1868); *Almanach des Orphéonistes*, 1872. — Paris, s. d., 3 vol. in-16.

La Saison musicale, par une réunion d'écrivains spéciaux. 1re année, 1866. — Paris, Faure, 1867, un vol. in-12.

Annuaire musical et orphéonique de France, par Émile Coyon et Bettinger. — Paris, 1875, 1876, 1877 / 78, 3 vol. in-12.

« A L'ORCHESTRE, MESSIEURS, S'IL VOUS PLAIT. » — C'est la phrase que le régisseur chargé de ce service adresse aux artistes musiciens d'un théâtre, réunis dans leur foyer, pour leur indiquer qu'on n'attend plus que leur présence à l'orchestre pour commencer l'acte qui va se jouer.

AMATEUR. — L'ancien amateur de théâtre est une race aujourd'hui perdue. L'amateur de l'orchestre ou du parterre, qui ne manquait jamais d'aller voir Talma ou Mlle Mars dans un de leurs bons rôles, d'aller entendre soit Nourrit, soit Elleviou dans les ouvrages où ils se montraient réellement supérieurs, qui comparait le présent avec le passé, établissait le bilan des qualités et des défauts, jugeait avec ses souvenirs, avec les connaissances acquises, et aimait le théâtre comme on aime les lettres, la peinture et la musique, d'une affection sincère et basée sur l'étude, cet amateur-là n'existe plus. On accorde trop aujourd'hui dans nos théâtres au côté extérieur, à l'effet plastique et pittoresque, au luxe et à la recherche de la mise en scène pour que le plaisir du spectacle n'ait pas subi une modification profonde dans la façon dont il est ressenti. L'attention ne saurait être saisie de tant de côtés à la fois, et si le regard est incessamment sollicité par les mille détails, souvent puérils, d'une action scénique devenue beaucoup trop compliquée, il est évident que l'esprit n'a plus assez de liberté pour juger comme il conviendrait et la valeur de l'œuvre représentée et le talent de ses interprètes. Il en résulte que l'amateur, le vieil amateur, si intéressant, si intelligent, si bien au courant des traditions, si instruit dans l'art qu'il chérissait, a disparu de nos théâtres, et sans doute de telle façon qu'il n'y reparaîtra jamais.

Il existe une autre espèce d'amateur : c'est

celui qui joue la comédie pour son plaisir, « en société, » avec des gens du monde comme lui. Pendant le dix-huitième siècle les théâtres d'amateurs étaient très nombreux; plusieurs ont acquis une véritable célébrité, et l'on sait à quel point furent fameux ceux de la duchesse



Ballet dansé à Schœnbrunn par Marie-Antoinette enfant, ses frère et sœur et leurs amis.

du Maine, du duc d'Orléans, de Mme de Pompadour, et aussi de Marie-Antoinette, qui, archiduchesse d'Autriche, dansait tout enfant des ballets à Schœnbrunn, et qui, plus tard, reine de France, jouait la comédie à Trianon. Dans un autre genre, il faut citer celui de Mlle Guimard, la célèbre danseuse, sur lequel se jouait un répertoire d'une saveur particulière et qui n'était pas précisément à l'usage des pensionnats de demoiselles. Aux approches de la

Révolution, les théâtres d'amateurs se multiplièrent à l'infini, et ce fut, dans toutes les classes de la société, une rage de jouer la comédie entre soi, pour son plaisir, sinon toujours pour celui des auditeurs. Les amateurs, qui généralement ne doutent de rien, abordaient d'ailleurs tous les genres, depuis la tragédie et l'opéra jusqu'à la comédie, à la bouffonnerie et au ballet. Les plus illustres de ces acteurs, couronnés ou titrés, ont trouvé des historiens et des artistes pour enregistrer leurs exploits par la plume ou les retracer par le crayon, et les deux gravures ci-jointes le prouvent suffisamment. Comme ils ne tiennent pourtant à l'art



Ballet de cour du prince de Salerne, exécuté à Fontainebleau (1746).

que par un fil très ténu, nous n'avons pas à nous en occuper davantage.

AMBIGU-COMIQUE. — On appelait ainsi, au dix-huitième siècle, certaines pièces d'un genre indéterminé, difficiles à qualifier autrement, et dans lesquelles, comme dans certains repas nommés ambigus, entraient à la fois les éléments les plus divers. Les pièces de ce genre comprenaient toutes sortes de choses : parodie, drame, comédie, chant, danse, etc. *Le Ballet des 24 Heures,* de Legrand, était un ambigu-comique, de même que *le Chaos,* de Legrand et Dominique, et *les Réjouissances publiques,* de Favart. C'est de là que vient le nom d'*Ambigu-Comique* donné plus tard par Audinot à son théâtre, pour indiquer que les spectacles en étaient variés et de tous les genres.

AME. — Avoir de l'âme, qualité supérieure dans tous les arts de sentiment et d'expression, faculté que rien ne saurait remplacer! C'est le don d'émouvoir la foule, de lui arracher des larmes, de la tenir palpitante et comme suspendue aux accents de la voix qu'elle écoute. Et je dis bien : « c'est le don, » car on a vu des êtres durs et insensibles jusqu'à la cruauté posséder cette faculté merveilleuse d'émouvoir et de toucher leurs semblables, tandis que d'autres, beaucoup mieux doués personnellement au point de vue de la noblesse du cœur, étaient incapables de communiquer à leurs auditeurs des sentiments qu'ils étaient plus aptes à ressentir qu'à exprimer.

AMENDE. — C'est le châtiment infligé, sous forme de peine pécuniaire, à tout artiste ou employé qui manque à son service d'une façon quelconque. L'amende est naturellement proportionnée à l'importance de la faute. Encourt une amende celui qui arrive en retard à une répétition ou à un spectacle, qui manque une répétition, qui fait du bruit en scène ou à l'orchestre, qui vient au théâtre en état d'ivresse, qui provoque du bruit ou du scandale, qui n'est pas costumé comme il doit l'être, qui manque de respect à un régisseur, qui fait manquer la manœuvre d'un décor, etc., etc. Quant à l'artiste chargé d'un rôle important, qui, sans raison valable, fait manquer un spectacle et met le théâtre dans l'obligation de faire relâche, sa conduite soulève une question de dommages-intérêts qui ne peut être tranchée que par les tribunaux.

On comprend que l'exactitude et la correction dans le service de tous sont une des conditions indispensables de la bonne marche d'un théâtre; les amendes n'ont d'autre but que d'obtenir l'une et l'autre. Mais les directeurs et les chefs de service savent faire la part de chacun : infliger des amendes sévères aux serviteurs négligents, et fermer les yeux sur les fautes accidentelles et involontaires de ceux dont ils connaissent la conscience et le dévouement.

Dans l'un des innombrables *Règlements* destinés à assurer le service de l'Opéra et publiés à cet effet, celui de 1792, qui était l'œuvre de Francœur et Cellerier, directeurs de ce théâtre, et qui avait reçu l'approbation et la signature de Pétion, maire de Paris, ainsi que celle des administrateurs et officiers municipaux de la Commune, un chapitre spécial, le chapitre XIV, divisé en six articles, était consacré exclusivement à la grosse question des amendes. Il était ainsi conçu :

Art. 1er. — Tous les soirs, après les représentations ou les répétitions, les maîtres de chaque partie (1) remettront entre les mains du secrétaire général la liste des personnes qui auront été imposées à l'amende, en ayant soin d'y indiquer les motifs qui les auront forcés d'exercer cet acte de rigueur. Le secrétaire en fera son rapport au Comité qui, après avoir prononcé, remettra la liste au caissier, afin qu'il puisse retenir aux sujets, à la fin de chaque mois, la somme dont ils seront redevables.

Art. 2. — Dès qu'un sujet se sera mis dans le cas d'être imposé à l'amende, il en sera prévenu par une lettre, afin qu'il puisse recourir au Comité, s'il y a lieu à réclamation.

Art. 3. — Le caissier inscrira sur deux registres le nom des personnes qui auront encouru l'amende, et le montant de la somme à laquelle elle aura été portée. Un de ces registres restera au Comité, pour prouver aux sujets, qui seront libres de venir le compulser, que personne n'a été favorisé.

Art. 4. — La somme totale des amendes sera déposée à la caisse.

Art. 5. — A la fin de chaque année, tous les sujets s'assembleront pour déterminer à quel acte de bienfaisance la masse totale des amendes pourra être appliquée.

Art. 6. — Comme il ne doit point y avoir de peines sans espoir de récompenses, à la fin de chaque année théâtrale il se tiendra une assemblée générale, dans laquelle il sera distribué des prix d'encouragement à tous les sujets du chant, de la danse et de l'orchestre qui n'auront point été mis à l'amende dans tout le cours de l'année. Ces prix seront des médailles d'argent; une attestation signée de tous les membres du Comité d'administration accompagnera cette gratification honorable.

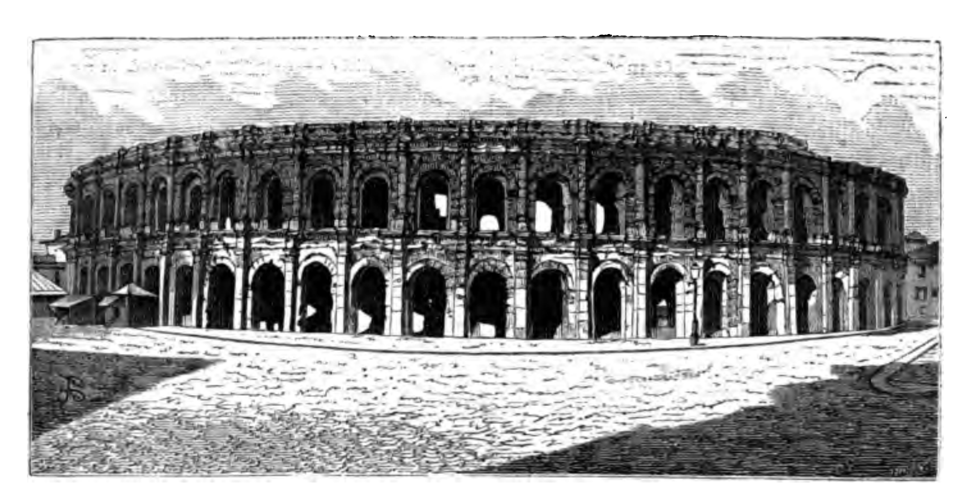
Ce dernier article est un pur chef-d'œuvre. Le directeur qui signerait cela aujourd'hui serait bien sûr de ne pas manquer son effet.

(1) C'est-à-dire les chefs du chant, de la danse et de l'orchestre.

AMOUREUX. — Les amoureux sont un genre de rôles dont ce mot indique suffisamment la nature. Ils se divisent en deux catégories : les *jeunes premiers* (sous-entendu : *amoureux*), et les *seconds amoureux,* et il va sans dire que ceux-ci sont moins importants que ceux-là. Dans un grand nombre de pièces, on trouve à la fois un premier et un second amoureux ; par exemple, dans *Tartufe,* Valère est un premier amoureux, Damis un second ; dans *le Menteur,* Dorante est un premier amoureux, Alcippe un second ; dans *les Jeux de l'amour et du hasard,* Dorante est un premier amoureux, Mario un second.

Les premiers et les seconds amoureux forment donc deux emplois distincts, qui doivent avoir chacun un titulaire. Quelques rôles très peu importants rentrent dans une catégorie qu'on qualifie du nom de troisièmes amoureux ; mais dans les troupes peu nombreuses, ils reviennent à l'artiste qui joue les seconds amoureux.

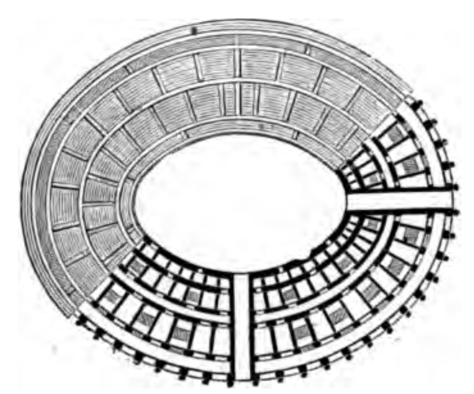
AMOUREUSES. — L'emploi des amoureuses se subdivise en deux classes de rôles, qui sont suffisamment caractérisés par l'appellation qui leur est donnée : les *jeunes premières* (sous-entendu : *amoureuses*), et les *secondes amoureuses.* Les ingénuités (voy. ce mot), qui



Amphithéâtre de Nîmes.

par leur nature rentrent dans les amoureuses, forment cependant un emploi tout à fait à part et fort important. Rosine dans *le Barbier de Séville*, Lucile dans *le Dépit amoureux* sont des jeunes premières. Dans *Psyché*, Psyché est une seconde amoureuse (ou plutôt encore une ingénuité), et l'Amour une jeune première. Les premières et les secondes amoureuses forment donc deux emplois distincts et nettement définis, qui exigent deux artistes pour les remplir.

AMPHITHÉATRE. — Chez les Romains, l'amphithéâtre était une construction immense, dans laquelle avaient lieu, sous les yeux du peuple, les combats de gladiateurs. L'amphithéâtre était elliptique, quelquefois circulaire, et



Plan d'un amphithéâtre antique.

c'est dans la partie du milieu, désignée sous le nom d'arène, que se livraient les combats. C'est, dit-on, aux Étrusques, peuple superstitieux et



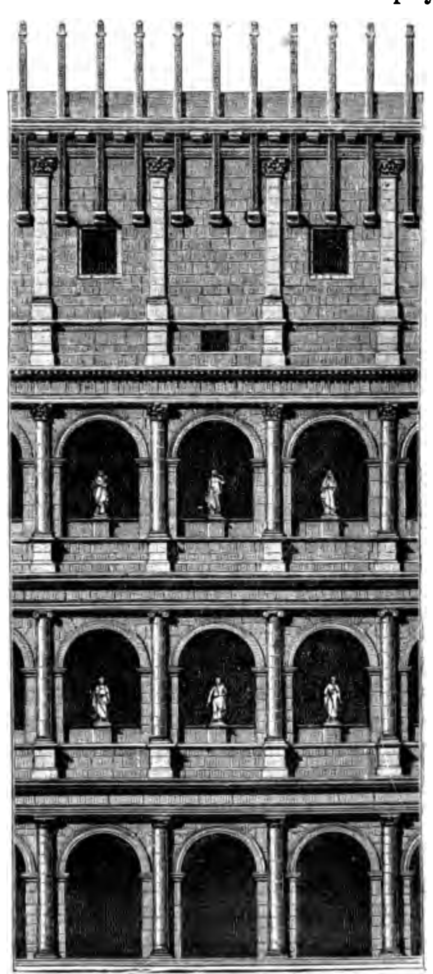
PLANCHE III. — Restes de l'amphithéâtre de Nîmes.

sombre, qu'on doit attribuer l'origine des amphithéâtres; c'est à eux que les Romains empruntèrent la forme des leurs, et c'est d'Étrurie que ceux-ci firent venir des ouvriers pour les construire et des gladiateurs pour s'y exercer. Les Grecs, tout d'abord, ne connurent point ce genre d'édifice, non plus que le spectacle auquel il était destiné; ce n'est que lorsqu'ils eurent été soumis à la domination romaine qu'ils en élevèrent un certain nombre.

On tient pour certain que les premiers amphithéâtres furent ou creusés dans le sol, ou construits en bois; mais de nombreux accidents étant résultés de ces constructions de bois, Statilius Taurus, qui vivait sous Auguste, vers l'an 725 de la fondation de Rome, eut l'idée de faire ériger dans le Champ de Mars un amphithéâtre dont les murs extérieurs fussent de pierre, ce qui ne l'empêcha pas d'être incendié sous Néron. Quant au premier amphithéâtre entièrement construit en pierre, comme ils le furent tous par la suite, c'est l'admirable monument connu sous le nom de Colisée, qui, commencé à Rome sous Vespasien, fut achevé sous son fils Titus.

A partir de ce moment, tous les amphithéâtres furent construits d'après les mêmes principes et reproduisirent les mêmes dispositions. L'extérieur, formé d'une gigantesque muraille ovale, était divisé en un ou plusieurs étages d'arcades, suivant les proportions de l'édifice, et décoré, selon le goût de l'architecte, de pilastres, de colonnes ou d'autres ornements. Quant à l'intérieur, il formait comme une sorte de cavité elliptique qu'entouraient les sièges destinés aux spectateurs et dont chaque rangée s'élevait en gradins l'une au-dessus de l'autre. Les divisions principales étaient les suivantes : au fond, sur le sol, l'*arena*, espace plat et ovale qui occupait le centre de l'édifice et qui servait aux combattants; tout autour de l'arena et l'enveloppant immédiatement, le *podium*, première série de gradins réservés aux sénateurs et aux personnages importants; puis, les *gradus*, cercles de sièges destinés au public et qui, lorsque le monument avait de vastes proportions, étaient divisés en deux ou plusieurs étages séparés par de larges paliers et des murs élevés verticalement; enfin, au-dessus, et couronnant l'édifice, une galerie couverte pour les femmes.

Le Colisée, dont le nom n'est qu'une corruption du latin *colossæum*, dû sans aucun doute aux immenses proportions de l'édifice, ne coûta pas moins, pour sa construction, de 50 millions de notre monnaie. On employa,



Amphithéâtre de Flavien, à Rome

pour cette construction, les bras de 12,000 Juifs conduits à Rome après la conquête de Jérusalem, et les fêtes de son inauguration ne durèrent pas moins de cent jours, pendant lesquels furent tuées 5,000 bêtes féroces. Après le Colisée, il faut citer, parmi les plus beaux amphithéâtres, ceux de Nîmes, de Pompéi, de Vérone, de Capoue, de Pola, d'Arles, etc. Certains de ces édifices pouvaient contenir vingt

trente, cinquante, et jusqu'à quatre-vingt mille spectateurs.

Aujourd'hui, nous donnons, par analogie, le nom d'amphithéâtre à cette partie d'une salle



Jongleur faisant danser un chien.

de spectacle qui s'élève au fond, en face de la scène, au-dessus du parterre, et qui contient plusieurs rangs de sièges élevés les uns au-dessus des autres. Cette disposition est très heureuse, empreinte tout à la fois d'élégance et de majesté, et on peut l'apprécier à notre Opéra,



Jongleurs montrant des ours et des singes.

où elle offre le plus bel effet. Quelquefois l'amphithéâtre se trouve porté au plus haut de la



Jongleur et cheval savant.

salle, comme dans celle du Châtelet, où il produit aussi une belle impression.

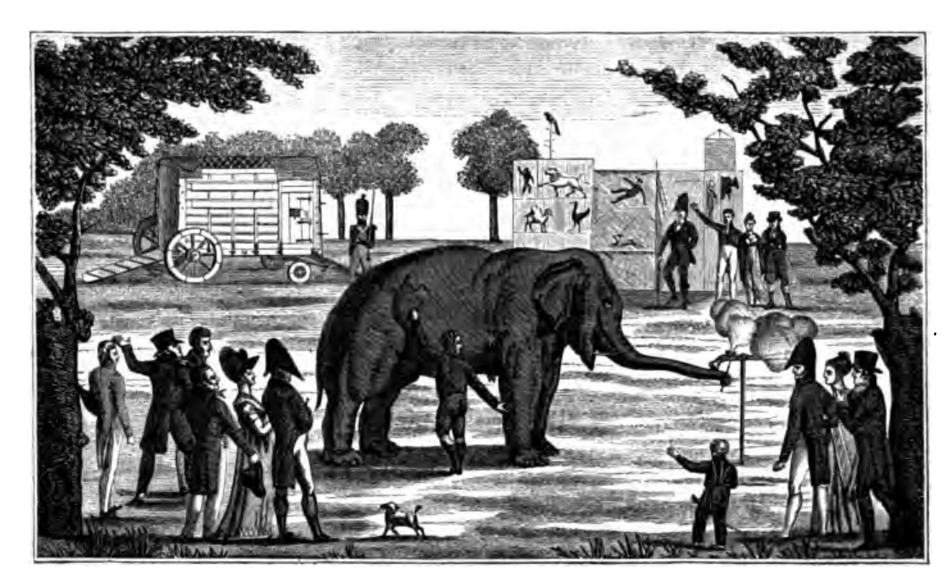
ANIMAUX SAVANTS. — Il n'est pas de foire, de réunions d'acrobates et de saltimbanques, où l'on ne rencontre au moins une ou deux baraques dont les propriétaires procèdent



Jongleur et cheval savant.

à l'exhibition d'animaux savants de toute taille, de toute espèce et de toute nature. Depuis la puce qui traîne un char en papier jusqu'à l'éléphant qui avale une bouteille de champagne après l'avoir débouchée, tout le règne animal y passe, dans ses plus curieux échantillons.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que certains industriels ont consacré leurs veilles à cette occupation intéressante qui consiste à dresser un animal à l'exécution des tours les plus singuliers. Sans parler de l'habileté que les jongleurs du moyen âge déployaient sous ce rapport, Paris, il y a cent ans, était littéralement peuplé d'animaux savants qui faisaient la joie des badauds et des désœuvrés. Le petit almanach intitulé *les Spectacles des Foires et des Boulevards*, qui parut de 1773 à 1787, est plein de renseignements sur ce sujet. Il nous raconte d'abord les exploits de « la troupe volatile » exposée à la foire Saint-Germain, laquelle se composait de différents petits oiseaux qui faisaient des « exercices de sauteurs, l'estrapade, double estrapade, la voltige, l'exercice militaire et un grand nombre d'équilibres. Un de ces oiseaux travailloit au commandement des dames, et plusieurs autres, posés dans un soleil d'artifice,



Éléphant savant tirant du pistolet.

conservoient la même tranquillité que s'ils avoient été dans leurs cages. » Puis, c'était un cerf savant, dont son maître, un certain Philippe-Jacob Nast, faisait ainsi l'éloge : « Par les soins les plus assidus, on est parvenu à le rendre poli, obéissant, serviable et reconnoissant ; en sorte qu'il ne lui manque que la parole. En entrant, sans être attaché, il salue la compagnie respectueusement en baissant la tête trois fois jusqu'à terre ; il se pose ensuite dans l'attitude qu'il prend dans les forêts ; va trouver la plus jolie dame de la compagnie, ainsi que l'homme le plus amoureux ; il connoît toutes les couleurs, distingue les personnes âgées des jeunes, fait le manège comme un cheval espagnol, allant le pas, le trot et le galop ; se tourne à droite et à gauche ; s'arrête au commandement ; il saute à travers un cercle avec une vivacité étonnante ; il joue aux cartes et aux dez avec le premier de la compagnie qui se présente ; met le feu à un canon avec son pied aussi adroitement que le meilleur canonnier ; marche derrière celui qui bat de la caisse, comme un soldat ; lorsqu'on lui bande les yeux, en feignant de se préparer à lui casser la tête, il se met à genoux, et à la parole de grâce il se relève joyeux et remercie celui qui lui accorde son pardon ; il marque la valeur de toutes sortes de monnaies, et rapporte comme un chien la pièce qu'on lui aura prêtée ; il tire un coup de pis-

tolet avec la bouche, éteint un lustre garni de lumières, et fait beaucoup d'autres exercices dont le récit serait trop long. » En voilà assez, en effet, pour nous apprendre que ce cerf était bien élevé et de bonne compagnie. Mais il nous semble surpassé encore par une certaine troupe de rats dont il est ainsi parlé : — « Un rat d'une grosseur prodigieuse, portant une barbe vénérable, adonisé avec soin, dansoit sur la corde tendue ; il tenoit dans ses petites pattes un balancier, et se présentoit avec autant d'assurance que le plus habile danseur de corde ; sa grâce et sa gentillesse charmoient tout le monde. Ensuite une douzaine de rats, dressés sur leurs pattes de derrière, dansoient une sarabande au milieu du théâtre, avec une précision, une agilité surprenante. » Enfin, à ces serins, à ce cerf, à ces rats, il convient de joindre un phoque bien dressé, que son cornac annonçait en ces termes : — « Il a le regard doux et humain, un instinct tout particulier ; il est fort docile, obéit au commandement, donne la patte, salue la compagnie, caresse ceux qui l'appellent, *et aime beaucoup la musique.* » La dernière réflexion ne manque pas d'intérêt.

Nicolet, lui aussi, montrait parfois des animaux savants. Entre autres, à ses danseurs de corde ordinaires et parlants, il joignait un singe nommé Turco, très habile à cet exercice, et qui avait acquis une véritable célébrité, ainsi que nous l'apprend un annaliste, dans un langage irrévérencieux pour les dames du temps :

Turco, singe très habile sur la corde et fameux à la foire, mourut, il y a trois ou quatre ans, d'une indigestion de dragées. Il étoit fort aimé du public, et surtout des dames. Il alloit faire la belle conversation avec celles qui l'appelloient. Il s'asseyoit sur l'appui des loges, et grugeoit toutes les pastilles de ces belles, dont il étoit l'enfant gâté. Plusieurs guenons pleurèrent Turco, et une entr'autres, qui se pique de bel-esprit, lui fit cette épitaphe :

(Air : *Des Triolets.*)

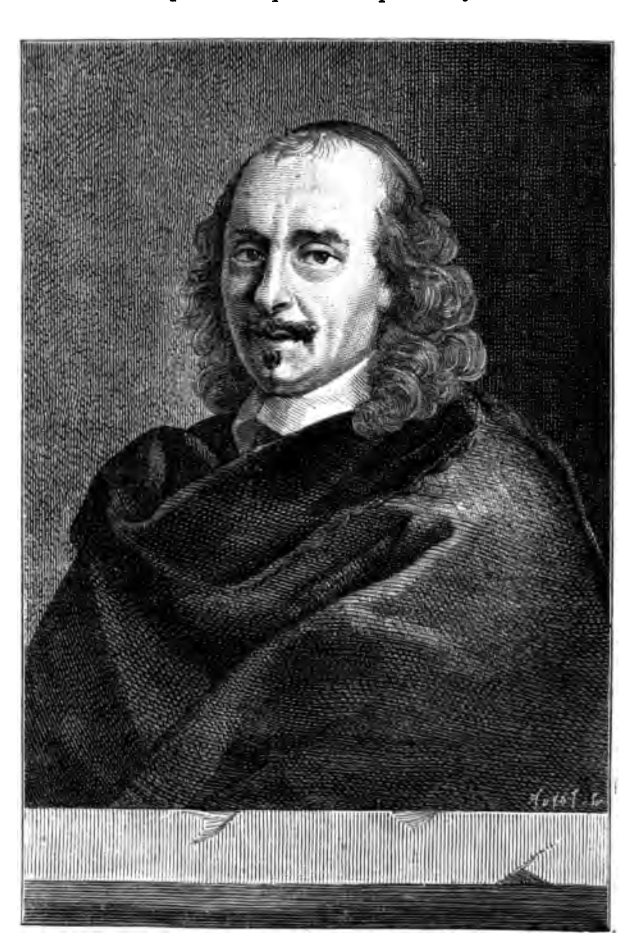
Ci-gît le singe à Nicolet,
Qui plaisoit à plus d'une actrice :
Passans, montrez votre regret ;
Ci-gît le singe à Nicolet.
Il étoit grand, poli, bien fait,
Des singes c'étoit le Narcisse.
Ci-gît le singe à Nicolet.
Helas ! pourquoi faut-il qu'il gisse !

ANNÉE THÉATRALE. — La division de l'année théâtrale n'est point conforme à celle de l'année civile. Au dix-septième et au dix-huitième siècle, jusqu'à la Révolution, les théâtres, à Paris comme en province, étaient tenus de fermer leurs portes pendant trois semaines chaque année, depuis le dimanche de la Passion jusqu'au dimanche de Quasimodo, c'est-à-dire quinze jours avant et huit jours après Pâques. L'Église, toute-puissante alors, exigeait ce chômage, et c'est là ce qu'on appelait la fermeture de Pâques. A part cette fermeture, les théâtres de province jouaient toute l'année, comme ceux de Paris, mais ils profitaient de ce moment pour procéder au renouvellement de leur troupe et signer les engagements de leurs artistes pour la campagne suivante. Les théâtres de la capitale, qui se recrutaient alors en province, durent suivre naturellement cette coutume, et, des deux côtés, les directeurs prirent l'habitude de contracter des engagements avec leurs artistes à l'époque la plus rapprochée de Pâques, époque où commençait virtuellement l'année théâtrale. Aujourd'hui, tout est bien changé ; les troupes des départements ne jouent guère plus de sept, six, quelquefois même de cinq mois de l'année, et les théâtres de Paris font presque tous une grande fermeture de deux ou trois mois pendant l'été ; mais l'année théâtrale continue de courir à partir de Pâques, et c'est toujours, à Paris comme en province, l'époque du renouvellement des engagements.

ANNIVERSAIRES. — Depuis longtemps déjà la Comédie-Française a établi chez elle l'excellente coutume de célébrer, de la façon la plus honorable, l'anniversaire de la naissance des trois écrivains qui ont fait sa fortune et qui sont la gloire de la nation : Corneille, Molière et Racine. Le 6 juin, le 15 janvier et le 21 décembre sont dignement fêtés sur ce théâtre qu'on a justement appelé « la maison de Molière, » et qui reste le premier du monde. Le spectacle choisi pour ces jours solennels se compose toujours d'une ou deux pièces prises dans l'œuvre du poète glorifié, et l'on y joint d'ordinaire la première représentation d'un petit à-propos dû à un jeune écrivain, et qui retrace

un épisode de la vie du grand homme. L'Odéon, en sa qualité de « second Théâtre-Français », suit généralement l'exemple qui lui est donné par la Comédie-Française, et l'on ne peut que regretter de voir nos deux grandes scènes lyriques se montrer si peu soucieuses de les imiter l'un et l'autre. Il nous semble cependant que les anniversaires de Rameau, de Grétry, de Boieldieu, d'Hérold, seraient bien dignes d'être célébrés par elles.

ANNONCE. — L'annonce n'est plus aujourd'hui qu'un fait accidentel. Aussi le public ne manque-t-il jamais de manifester son mécon-



Pierre Corneille, premier auteur dont on ait célébré l'anniversaire.

tentement par quelques murmures lorsque, avant le commencement du spectacle ou entre les deux actes d'une pièce, il voit le rideau se lever silencieusement et sans préparatifs jusqu'à moitié de sa hauteur. Il sait alors, à n'en pouvoir douter, qu'il va voir apparaître un régisseur en habit noir, qui, après avoir fait respectueusement les trois saluts d'usage — à droite, à gauche, en face, — va lui apprendre, lui *annoncer* quelque fâcheuse nouvelle. C'est tantôt un artiste qui, par suite d'accident ou d'indisposition, se trouve dans l'impossibilité de jouer ou de continuer son rôle, et qu'on demande au public la permission de faire remplacer par un de ses camarades; tantôt un chanteur pris d'un enrouement subit, et qui fait réclamer l'indulgence des spectateurs pour le cas où ses moyens viendraient à le trahir; tantôt enfin un accident plus grave qui met le théâtre dans l'impossibilité de donner ou de

continuer le spectacle promis. Dans ce dernier cas, le régisseur annonce soit qu'on délivrera au contrôle, à ceux qui y consentiront, des billets pour une représentation ultérieure, soit qu'on rendra l'argent aux spectateurs qui l'exigeront. Quelquefois, le régisseur propose un changement de spectacle, qui quelquefois est accepté.

Il va sans dire que ces faits sont très rares, et que, comme nous le disions, l'annonce est aujourd'hui tout à fait accidentelle. Il n'en était pas de même autrefois, où l'annonce était régulière, quotidienne, et où elle consistait en ceci que chaque soir, à la fin de la représentation, l'un des acteurs de la troupe, spécialement chargé de ce soin, *l'orateur,* venait annoncer au public le spectacle du lendemain. « Dans l'annonce ordinaire (car il y en avait d'extraordinaires), écrivait Chappuzeau en 1674, l'orateur promet de loin des pièces nouvelles de divers auteurs pour tenir le monde en haleine, et faire valoir le mérite de la troupe, pour laquelle on s'empresse de travailler. L'affiche suit l'annonce, et est de même nature... Cy-devant, quand l'orateur venoit annoncer, toute l'assemblée prestoit un très grand silence, et son compliment court et bien tourné estoit quelquefois écouté avec autant de plaisir qu'en avoit donné la comédie. Il produisoit chaque jour quelque trait nouveau qui réveilloit l'auditeur, et marquoit la fécondité de son esprit, et soit dans l'annonce, soit dans l'affiche (1), il se montroit modeste dans les éloges que la coutume veut que l'on donne à l'autheur et à son ouvrage, et à la troupe qui le doit représenter. Quand ces éloges excèdent, on s'imagine que l'orateur en veut faire accroire, et l'on est moins persuadé de ce qu'il tasche d'insinuer dans les esprits. Mais comme les modes changent, toutes ces régularitez ne sont plus guère en usage; ny dans l'annonce ny dans l'affiche il ne se fait plus de longs discours, et l'on se contente de nommer simplement à l'assemblée la pièce qui se doit représenter. »

Cependant, la coutume de l'annonce, au moins rudimentaire, subsista jusqu'à la Révolution, et Lemazurier, dans son *Opinion du Parterre*, en parle ainsi en ce qui concerne la Comédie-Française : — « La suppression de l'annonce date de la même époque (1792). C'était encore une coutume religieusement observée : entre les deux pièces, un acteur s'avançait sur le bord du théâtre. S'il était reçu [c'est-à-dire s'il était sociétaire], il s'exprimait ainsi : *Messieurs, nous aurons l'honneur de vous donner demain,* etc. S'il n'était encore qu'au nombre des pensionnaires, il employait la formule suivante : *On aura l'honneur*. Cet usage fournit au parterre une occasion bien honorable pour Lekain de manifester l'estime qu'il accordait à ses talents. Il annonçait le spectacle, et se servait de la phrase consacrée pour les pensionnaires, parmi lesquels il se trouvait alors : le public voulut absolument qu'il employât l'autre, et témoigna de cette manière combien sa réception définitive lui serait agréable. Aujourd'hui (1812) l'affiche remplace modestement cette annonce solennelle, et va plus loin, puisqu'on y trouve l'indication de tous les spectacles de la semaine. » (Voy. COMPLIMENT, ORATEUR, PARLER AU PUBLIC.)



Lekain.

AŒDÉ. — L'une des trois muses qui furent

(1) C'était l'« orateur » qui était chargé tout à la fois et de faire l'annonce et de rédiger l'affiche.

primitivement révérées sur l'Hélicon, par les anciens Grecs. Elle personnifiait le chant.

APARTÉ. — L'aparté est une remarque, une réflexion qu'un personnage se fait à lui-même, lorsqu'il est en scène avec un ou plusieurs autres, de façon à n'être pas entendu de ceux-ci. L'aparté est indispensable au théâtre pour faire connaître au public les sentiments secrets qui agitent un personnage et qui ne doivent pas être dévoilés à ses interlocuteurs. On a toujours discuté sur le plus ou moins de vraisemblance de ce procédé, mais on l'a toujours employé, parce que la nécessité en est absolue ; l'essentiel est que l'acteur chargé d'un aparté n'ait pas l'air de l'adresser au public, et que, tout en l'entendant, on voie bien qu'il se parle à lui-même.

Au sujet des longues discussions auxquelles cet usage scénique a donné lieu, on a souvent raconté une anecdote que l'abbé de Laporte retrace ainsi : « La Fontaine, Boileau, Molière et d'autres beaux-esprits raisonnoient sur les *aparté*, que plusieurs personnes trouvent peu naturels, peu nécessaires. La Fontaine se déclaroit contre, et s'échauffoit beaucoup pour en



Scène sur le théâtre de l'hôtel de Bourgogne. Les deux personnages à droite et à gauche dans le décor font des *aparté*.

prouver le peu de vraisemblance. Pendant qu'il parloit avec tant de vivacité, Boileau, qui étoit à côté de lui, disoit tout haut : *Le butor de la Fontaine, l'entêté, l'extravagant, que ce la Fontaine!* etc. ; et la Fontaine poursuivoit toujours sans l'entendre. Tout le monde se prit à rire, et la Fontaine en demandant la cause : « Vous déclamez, lui dit Boileau, con-
« tre les *aparté,* et il y a une heure que je
« vous débite aux oreilles une kyrielle d'inju-
« res sans que vous y ayez fait attention. »

APLOMB. — Certains comédiens remplacent l'aisance par l'aplomb, c'est-à-dire la conscience qu'un artiste doit avoir de sa valeur par une suffisance qui touche de près à la vanité. Ceux-là paraissent croire que le public est trop heureux de les contempler et de les entendre, et, sans s'en douter, ils diminuent d'autant le mérite qu'ils peuvent avoir.

APOTHÉOSE. — C'est ainsi qu'on appelle, dans les féeries, le tableau final, celui où se produit le plus riche et le plus fastueux déploiement de mise en scène, où l'art du décorateur, du costumier, du metteur en scène se donnent

carrière de la façon la plus complète. Les couleurs harmonieuses et la riche architecture d'une somptueuse décoration, l'heureux groupement d'un personnel nombreux, couvert de costumes étincelants, les attitudes et les poses gracieuses des danseuses, la lumière électrique prodiguant ses feux sur cet ensemble auquel la musique ajoute sa verve et son éclat, tout cela constitue un spectacle superbe, qui, en éblouissant le spectateur, agit en même temps sur ses nerfs et appelle forcément le succès. C'est là ce qu'on nomme au théâtre une apothéose.

APPAREIL SCÉNIQUE. — On doit entendre par « appareil scénique » la réunion de tous les éléments matériels qui concourent à la beauté du spectacle, et dont l'emploi intelligent tend à frapper l'imagination du spectateur et à lui donner le sentiment de la réalité des choses qui sont offertes à sa vue. Décors, costumes, accessoires, éclairage, trucs ingénieux, tout, jusqu'au groupement harmonique des masses et à l'habileté de leur mise en mouvement, tout a son rôle dans l'illusion théâtrale, et, à part la personnalité humaine prise



Apparition d'un dieu et d'une déesse au quatrième acte d'*Atys*, opéra de Quinault et Lully.

en elle-même et isolément, tout cela fait partie de cette chose insaisissable matériellement, mais dont le sens est très compréhensible, qu'on caractérise sous le nom d'appareil scénique.

APPARITION. — On appelle ainsi l'arrivée instantanée, au milieu d'une grotte, d'un bosquet, ou de toute autre partie d'un décor, d'une forme humaine qui surgit tout à coup et s'offre aux regards du public. Dans un des plus jolis ballets de l'Opéra, *la Source,* se trouve un effet de ce genre.

APPELER AZOR. — C'est un euphémisme dont on se sert parfois au théâtre pour indiquer que des sifflets se sont fait entendre. Dans ses *Mémoires,* qui sont assurément ce qu'on a écrit de plus charmant en ce genre, le grand comédien Fleury nous fait connaître l'origine de cette locution amusante. D'après ce qu'il rapporte, un acteur qui portait ce même nom de Fleury, mais qui n'était pas destiné à l'illustrer de la même façon que lui, jouait le grand emploi tragique à la Comédie-Française vers 1735. Ce malheureux n'avait pas le don de plaire au public, qui, comme c'était l'usage alors, le lui faisait souvent sentir par de vigoureuses bordées de sifflets. En revanche il avait un père, à la fois aubergiste et Cent-Suisse, qui l'aimait beaucoup et qui jura de le venger. Notre

homme un jour endosse son costume, fourbit consciencieusement son épée, se rend au théâtre en compagnie de son chien, un chien superbe qui avait reçu le nom de Tarquin, et se plante dans les coulisses, tenant l'animal en laisse et attendant le moment d'agir. Ici, il faut laisser Fleury raconter lui-même les infortunes de son homonyme :

On jouait *Iphigénie en Aulide;* Achille paraissait (Achille, c'était mon homonyme). Le parterre lui fit entendre à sa manière qu'il le reconnaissait. Fleury, en homme accoutumé, n'y fait pas autrement attention, mais le père se lève furieux. Dans l'action, le chien s'échappe, il court à son jeune maître, flaire les personnages, remue joyeusement la queue, et lèche les mains du fils de Thétis. Les spectateurs, peu touchés, n'en continuent que de plus belle. Les entrailles paternelles s'émeuvent, le Cent-Suisse ne peut se contenir ; il tire son épée..., quand Gaussin s'approche de lui, retient son bras, et avec cet accent qu'on lui connaissait :

« Eh ! Monsieur, on avait aperçu votre chien ; ne comprenez-vous pas qu'on appelle Tarquin ? »

Le pauvre père, désarmé, crut d'autant plus cela que Fleury, embarrassé de la bête, criait du théâtre, aussi haut que son rôle :

« Sifflez donc, mon père, sifflez donc ! »

Et le père de se joindre au chorus général, et, par amour paternel, de siffler de toutes les forces d'un Cent-Suisse.

Depuis, chaque fois que pareille tempête se déchaîne contre un comédien, on nomme cela, en langage de coulisses : appeler Tarquin.

Mais Fleury ajoute en note : — « Maintenant, cela se nomme : *Appeler Azor*. Tarquin était trop classique. »

L'expression est restée, et est elle-même devenue classique dans le langage théâtral. Que d'auteurs et d'acteurs ont entendu appeler vigoureusement Azor, qui auraient bien voulu être sourds pour un instant !

APPLAUDISSEMENTS. — Nous n'avons pas à faire ici la physiologie de l'applaudissement ; chacun sait en quoi il consiste, et ce que nous en pourrions dire n'apprendrait rien à personne. Les applaudissements, lorsqu'ils sont spontanés et sincères, sont la plus belle récompense qu'un comédien puisse ambitionner. Par malheur, l'ignoble usage de la claque, qui s'est introduit chez nous depuis plus de soixante ans, enlève à cette manifestation, si flatteuse par elle-même, la plus grande partie de son prix, le public, même lorsqu'il est satisfait, répugnant à mêler ses battements de mains à ceux des personnages soldés pour cette besogne. Cependant, il arrive encore que le talent supérieur d'un grand artiste sait acquérir assez de puissance pour électriser une salle entière et la faire éclater en applaudissements unanimes. On a vu même parfois des acteurs exciter à ce point, par leur talent, l'enthousiasme des spectateurs, que ceux-ci, ayant une fois commencé, semblaient ne plus pouvoir se lasser d'applaudir, ne s'arrêtaient un instant que pour recommencer de plus belle, et interrompaient ainsi l'action scénique par leurs bravos pendant plusieurs minutes. Dans de telles circonstances il n'est pas sans exemple de voir un comédien, justement ému par la puissance d'une manifestation si spontanée, si pleine d'éclat, si véritablement honorable pour lui, succomber à l'excès de sa joie et fondre en larmes aux yeux du public.

Chez les anciens, on avait en quelque sorte réglé les applaudissements. « A Rome, dit un chroniqueur, les acclamations étaient fort usitées au théâtre, et particulièrement dans les représentations lyriques. Ce ne furent d'abord que des cris et des applaudissements confus ; mais dès le règne d'Auguste on en fit un concert étudié : un musicien donnait le ton, et le peuple, formant deux chœurs, répétait alternativement la formule d'acclamations. Le dernier acteur qui occupait la scène donnait le signal des acclamations par ces mots : *Vadete et applaudite*. Lorsque Néron jouait de la lyre sur le théâtre, Sénèque et Burrhus étaient alors les coryphées ou premiers acclamateurs ; de jeunes chevaliers se plaçaient en différents endroits du théâtre pour répéter les acclamations, et des soldats, gagés à cet effet, se mêlaient parmi le peuple afin que le prince entendît un concert unanime d'applaudissements. Cet usage dura jusqu'au règne de Théodoric. »

Mais ceci rentre dans le domaine de la *claque*, et nous renvoyons le lecteur à ce mot pour lui faire connaître tout ce qui concerne les applaudissements salariés.

APPLAUDISSEURS GAGÉS. — Terme

de dédain qu'on emploie parfois pour désigner les claqueurs. (Voy. ce mot.)

APPLIQUES. — Ce sont des châssis de toile peinte, formant panneaux, que l'on applique sur certains décors, pour en modifier la configuration ou l'ornement.

APPOINTEMENTS. — C'est une grosse question que celle des appointements au théâtre. Nous nous garderons de la traiter ici au point de vue économique et pratique, ce livre n'étant pas une œuvre de critique, et nous nous bornerons à en envisager le côté historique, qui nous conduira d'ailleurs à certains développements indispensables.

Dans l'antiquité, chez les Grecs, à l'époque des origines de leur théâtre, les honoraires des acteurs étaient souvent considérables, et l'on peut citer particulièrement le fait relatif à Polus, l'un des plus fameux comédiens de ce temps, lequel recevait pour deux jours un talent, soit 5,560 francs de notre monnaie actuelle. A cette époque, il est vrai, les représentations théâtrales étaient rares, elles n'avaient lieu qu'à certaines grandes solennités, et l'on devait s'y préparer longtemps à l'avance. Plus tard, à la suite de la guerre du Péloponèse, on vit se modifier la condition des acteurs ; ceux-ci, augmentant chaque jour en nombre, formèrent des confréries pour l'exploitation régulière des théâtres, et, soutenus par les libéralités des villes ou des particuliers, qui leur servaient des subventions, allaient, comme aujourd'hui nos comédiens de province, donner des représentations en telle ou telle cité qui possédait un théâtre, et y passaient un temps déterminé, plus ou moins long selon les conditions du traité conclu. A part les premiers sujets qui faisaient partie de ces troupes nomades, on sait à peu près certainement que le salaire des comédiens ordinaires ne s'élevait guère à plus de sept drachmes par représentation, soit environ six francs.

Chez les Romains, où la profession d'acteur était beaucoup moins considérée qu'en Grèce, on semble pourtant avoir rétribué largement ceux qui faisaient preuve de talent et parvenaient à la réputation. M. Victor Fournel nous fournit de curieux détails à ce sujet :

Nous apprenons de Macrobe, dit-il, que Roscius recevait par jour, pour lui seul, du trésor public, mille deniers romains, c'est-à-dire près de neuf cents livres. Le comédien instruit par Roscius, nous apprend Cicéron dans son plaidoyer, pouvait gagner dix-huit pistoles par jour. Et ailleurs : « Croirez-vous, dit-il, qu'un homme aussi désintéressé que Roscius veuille s'approprier, aux dépens de son honneur, un esclave de trente pistoles, lui qui, en nous jouant depuis dix ans la comédie pour rien, s'est ainsi généreusement privé d'un gain de quinze cent mille livres ! Je n'apprécie pas trop haut le salaire que Roscius aurait reçu : on lui aurait au moins donné ce qu'on donne à Dyonisia. » On voit par cette dernière phrase que cette fameuse comédienne touchait cinquante mille écus par an. Malgré ses immenses prodigalités, causées surtout par le luxe inouï de sa table, Œsopus laissa à son fils vingt millions de sesterces (1), amassés uniquement dans la même profession. Jules-César donna cinq cent mille sesterces à Labérius, pour l'engager à jouer dans une pièce qu'il avait composée. Un acteur de grand talent pouvait gagner sans peine cent mille sesterces par an, ce qui n'était que la cinquième ou sixième partie de ce que gagnait Roscius en moyenne.

La condition des comédiens étant dans les origines de notre société devenue infime, les appointements des acteurs tombèrent à rien. Mais à mesure que la civilisation croissait, et que les habitants des villes, devenus plus raffinés, éprouvèrent un plus impérieux besoin du théâtre, les acteurs, se sentant plus nécessaires, cherchèrent à en profiter et à améliorer leur situation.

Chappuzeau, dans son *Théâtre-François,* nous renseigne sur la situation matérielle des comédiens qui formaient les deux troupes existant à Paris à l'époque où il écrivait (1674). Bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'appointements, puisque ces artistes étaient en société, comme aujourd'hui encore leurs successeurs de la Comédie-Française, ces détails rentrent directement dans notre sujet : — « Entre les traits de leur politique, dit-il, celuy-cy mérite d'estre remarqué. Ils ne veulent point soufrir de pauvres dans leur Estat, et ils empeschent qu'aucun de leur corps ne tombe dans l'indigence. Quand l'âge ou quelque indisposition oblige un comédien de se retirer, la personne qui entre en sa place est

(1) 5,560,000 francs.

tenüe de luy payer, sa vie durant, une pension honneste, de sorte que dès qu'un homme de mérite met le pied sur le théâtre à Paris, il peut faire fond sur une bonne rente de trois ou quatre mille livres tandis qu'il travaille, et d'une somme suffisante pour vivre quand il veut quitter. Coûtume très loüable, qui n'avoit lieu cy devant que dans la troupe royale, et que celle que le roy a établie depuis peu veut prendre pour une forte base de son affermissement. Ainsi dans les troupes de Paris les places sont comme érigées en charges, qui ne sçauroient manquer ; et à l'Hostel de Bourgogne, quand un acteur ou une actrice vient à mourir, la troupe fait un présent de cent pistoles à son plus proche héritier, et luy donne dans la perte qu'il a faite une consolation plus forte que les meilleurs complimens. »

Nous ignorons aujourd'hui ce que gagnaient, à l'époque où écrivait Chappuzeau, les chanteurs de l'Opéra ; mais un document authentique nous renseigne pleinement sur les appointements attribués à tout le personnel de ce théâtre dans les commencements du dix-huitième siècle. Ce document est un *État du nombre des personnes, tant hommes que filles, dont le Roi veut et entend que l'Académie royale de musique soit toujours composée, sans qu'il y puisse être augmenté ni diminué;* cet état, signé du roi, est daté du « onzième janvier mil sept cent treize » ; en voici le texte :

ACTEURS POUR LES ROLLES.

Basses-tailles.

Premier acteur, quinze cens livres, cy.	1,500	
Second acteur, douze cens livres, cy.	1,200	3,700
Troisième acteur, mille livres, cy.	1,000	

Hautes-contre.

Premier acteur, quinze cens livres, cy.	1,500	
Deuxième acteur, douze cens livres, cy.	1,200	3,700
Troisième acteur, mille livres, cy.	1,000	

Tailles.

Premier acteur, six cens livres, cy.	600	1,200
Second acteur, six cens livres, cy.	600	

Actrices pour les rolles.

Première actrice, quinze cens livres, cy	1,500	
Deuxième actrice, douze cens livres, cy	1,200	
Troisième actrice, mille livres, cy.	1,000	6,100
Quatrième actrice, neuf cens livres, cy.	900	
Cinquième actrice, huit cens livres, cy	800	
Sixième actrice, sept cens livres, cy.	700	

Pour les chœurs.

Vingt-deux hommes; sçavoir : Vingt à quatre cens l. cy. . . .	8,000	8,400
Et deux pages à deux cens livres chacun, cy.	400	

Douze filles.

Sçavoir, douze à quatre cens liv. cy		4,800

Danseurs.

Deux à mille l. chacun, cy. . . .	2,000	
Quatre à huit cens livres chacun, cy.	3,200	
Quatre à six cens livres chacun, cy.	2,400	8,400
Deux à quatre cens livres chacun, cy.	800	

Danseuses.

Deux à neuf cens livres chacune, cy.	1,800	
Quatre à cinq cens livres chacune, cy.	2,000	5,400
Quatre à quatre cens livres chacune, cy.	1,600	

Orquestre.

Batteur de mesure, mille livres, cy.	1,000	
Dix instrumens du petit chœur, à six cens livres chacun, cy. . . .	6,000	
Douze dessus de violon à quatre cens livres chacun, cy.	4,800	
Huit basses à quatre cens livres chacun, cy.	3,200	
Deux quintes à quatre cens livres chacun, cy.	800	21,150
Deux tailles à quatre cens livres chacun, cy.	800	
Trois hautes-contre à quatre cens livres chacun, cy.	1,200	
Huit hauts-bois, flûtes ou bassons à quatre cens l. chacun, cy. . .	3,200	
Un tymballier, cent cinquante liv. cy.	150	

Maître de salle de danse, cinq cens l. cy. .		500
Compositeur de ballets, quinze cens livres, cy.	1,500	2,700
Dessinateur, douze cens l. cy. . .	1,200	
Deux machinistes, à six cens livres chacun, cy.	1,200	2,000
Un maître tailleur, huit cens l. cy.	800	
Somme totale		68,050

68,050 livres ! C'est-à-dire beaucoup moins, pour tout le personnel de l'Opéra, que ce que gagne aujourd'hui, à lui seul, un des premiers artistes de ce théâtre ! Quatre sujets seulement à 1,500 livres de traitement : une basse-taille, une haute-contre, une chanteuse, et un maître de ballets ! Les temps sont bien changés. Toutefois, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle,



Mlle Mars, d'après le portrait de Gérard.

les traitements, tout en subissant une amélioration, ne prenaient pas les proportions fantastiques que nous leur voyons de nos jours. Un règlement de 1792 fixe ainsi, gratifications comprises, les appointements de certains sujets de l'Opéra : 9,000 livres pour les premiers sujets du chant, 7,000 livres pour les remplacements ; 7,000 livres pour les premiers danseurs, 5,000 livres pour les remplacements ; 6,000 livres pour le premier maître de ballets et 3,500 pour le second ; 4,000 livres pour le premier chef d'orchestre et 3,000 pour le second ; 4,000 livres pour le premier chef du chant, et 2,500 pour le second ; enfin, les traitements des artistes de l'orchestre oscillaient de sept cents à dix-huit cents livres, ceux des chœurs allaient de sept cents à quinze cents et ceux des figurants de six cents à douze cents,

Cela n'est pas encore formidable, mais patience! Le dix-neuvième siècle va s'ouvrir, et ce sera l'âge d'or des chanteurs et des comédiens. La Russie, dont les souverains, très friands de nos artistes français, feront de grands sacrifices personnels pour les enlever au public parisien, l'Angleterre, dont le dilettantisme opulent cherchera de son côté à attirer chez elle toutes les célébrités de la scène, l'Amérique enfin, qui ne compte point lorsqu'il s'agit de satisfaire ses caprices ou sa vanité, sembleront se liguer pour dépouiller la France et l'Italie de tout ce qui fait la gloire de leurs théâtres. C'est en Russie précisément que fut prononcé l'un des mots les plus caractéristiques — et les plus spirituels — de cette chasse à l'or par laquelle les artistes répondirent tout naturellement aux sollicitations dont ils étaient l'objet. Je ne sais plus quelle grande cantatrice émettait des prétentions encore inconnues au sujet du renouvellement de son engagement; le directeur, effrayé des conditions qu'elle voulait lui imposer, lui dit : « Mais vous n'y songez pas! Vous me demandez plus que ce que gagne un feld-maréchal de Sa Majesté! — Qu'à cela ne tienne, repartit la cantatrice avec beaucoup de sang-froid; Sa Majesté peut faire chanter ses feld-maréchaux si elle le trouve agréable! »

Dès 1825, Mme Malibran touchait à Londres jusqu'à 3,000 et 3,500 francs par représentation, Mme Pasta en recevait 1,500 ou 2,000, et si certains artistes italiens consentaient à venir chanter chez nous à un prix beaucoup moindre, c'était uniquement dans le but de faire consacrer par la France leur renommée, et de pouvoir ensuite élever à l'étranger leurs prétentions en conséquence.

On doit remarquer que les appointements des comédiens sont toujours restés, jusqu'à ces dernières années, au-dessous de ceux des chanteurs. On donnait à cela pour raison que la voix étant un instrument fragile, qui se perdait de bonne heure et s'usait facilement, il fallait qu'en quelques années le chanteur gagnât de quoi vivre honorablement sur ses vieux jours. Cela n'a pas empêché certains chanteurs de se trouver dans une situation précaire à la suite d'un accident, comme Roger, ou de la perte de leur voix, comme de plus célèbres encore.

Quoi qu'il en soit, la progression était plus lente en France que partout ailleurs, bien que pourtant elle s'accentuât. En 1830, Adolphe Nourrit ne gagnait à l'Opéra que 30,000 fr.; il est vrai que lorsque M. Duprez vint lui succéder, ses appointements furent du double. Mlle Mars, qui était la gloire et l'honneur de la Comédie-Française, ne gagnait guère plus que Nourrit. Mais Mlle Rachel, qui tenait évidemment de sa race certaine propension à la rapacité, illustra son séjour sur la première scène du monde par une guerre incessante faite à sa caisse : engagée d'abord à raison de 4,000 fr. par an, en 1838, elle exigea, deux ans après, alors que son succès était assuré, 27,000 fr. d'appointements fixes, 18,000 fr. de feux, et une représentation à bénéfice assurée 15,000 fr., soit en tout 60,000 fr., tout en se réservant un congé de trois mois, qu'elle savait rendre productif. Et ce ne fut pas tout! On en vit bien d'autres par la suite. Il est vrai que dans le même temps Mme Jenny Lind, la fameuse cantatrice suédoise, recevait 5,000 fr. par soirée au théâtre de la Reine, à Londres, où elle devait chanter deux fois par semaine chaque année pendant cinq mois, ce qui lui faisait un total de 215,000 fr. pour cette saison de cinq mois. Nous voilà loin des 1,000 fr. que, quelque vingt ans plus tard, Mlle Adelina Patti recevait chaque soir à notre Théâtre-Italien, et qui ont tant fait crier les Parisiens. Mlle Patti, à la vérité, a bien pris sa revanche depuis lors.

Je reviens à l'Opéra pour faire connaître le chiffre des appointements alloués il y a seize ans, en 1866, aux quatorze principaux artistes de ce théâtre. Voici ce petit tableau :

MM.	Naudin	110,000 fr.
	Faure	90,000
	Gueymard	72,000
	Villaret	45,000
	Morère	40,000
	Obin	38,000
	Belval	38,000
	Dumestre	36,000
	Warot	32,000
Mmes	Gueymard	60,000
	Marie Sasse	60,000
	Marie Battu	60,000
	Salvioni (danse)	30,000
	Fioretti (id)	24,000
	Total :	635,000 fr.

Et depuis lors, cela n'a fait que croître et embellir. On en est à se demander où s'arrêteront les prétentions des artistes, et ce que deviendra le théâtre à un moment donné. Aujourd'hui, Mme Sarah Bernhardt touche 1,000 fr. par soirée au Vaudeville, Mme Judic 500 fr. aux Variétés, Mlle Jeanne Granier 400 fr. à la Renaissance... Et il y a quinze ans Mlle Thérésa recevait dans un café-concert, à l'Alcazar, 300 fr. par soirée!... On peut, en voyant de telles choses, trouver modeste la situation des sociétaires de la Comédie-Française, qui ne touchent guère, à part entière, que 40,000 fr. par an. Et pendant ce temps, Mme Christine Nilsson consent à recevoir, pour une campagne de trois mois en Amérique, une somme d'*un million*, tous frais payés pour elle et sa suite.

Il faut avouer que c'est un beau métier aujourd'hui que celui de comédien, quand on arrive à la réputation. — Moins beau pourtant que celui de chanteur!

APPORTER UNE LETTRE. — Terme de dédain dont les comédiens se servent entre eux pour montrer le peu d'estime qu'ils font du talent d'un des leurs : « Il est à peine capable d'apporter une lettre. » Et cela parce que, dans beaucoup de pièces, certains rôles de domestiques, mâles ou femelles, consistent en une seule entrée faite par le personnage pour apporter une lettre à son maître ou à sa maîtresse.

APPUYER. — Dans la manœuvre des décors, le mot *appuyer* signifie élever, faire monter un objet. Si l'on veut faire monter du dessous une ferme, un châssis, on dira au machiniste : *Appuyez la ferme, Appuyez le châssis.* C'est le contraire du mot *charger* (Voy. ce mot).

A-PROPOS. — C'est la qualification que l'on donne à certaines pièces, généralement de courtes dimensions, qui sont inspirées par un événement récent et qui cherchent à satisfaire la curiosité publique mise en éveil par un grand fait politique, un crime monstrueux, le gain d'une bataille, une découverte intéressante ou tout autre incident, burlesque ou curieux, qui attire l'attention générale.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que le public se montre friand de pièces de ce genre. Dès 1662, les bonnes fortunes d'un laquais-don Juan, nommé Champagne, inspiraient à un auteur du nom de Bouchet une facétie intitulée *Champagne coiffeur*, qui fut jouée avec succès. En 1680, à l'époque où les médecins prescrivaient pour toutes sortes de maladies l'emploi du quinquina, la Comédie-Italienne représenta une petite pièce anonyme qui avait pour titre *le Remède anglais* ou *Arlequin prince de Quinquina*. L'année suivante, Paris ayant été mis tout en l'air par l'apparition d'une comète, Fontenelle donna à la Comédie-Française un à-propos intitulé *la Comète*. En 1683, la Comédie-Italienne offrit à son public une sorte de parodie intitulée *Persée cuisinier*, dont le héros était le fameux chanteur Dumény, qui venait d'obtenir un grand succès à l'Opéra dans *le Persée* de Lully, et qui, avant d'aborder victorieusement la scène, avait été cuisinier de M. de Foucault, intendant de Montauban. Le 24 octobre 1714, Dancourt donnait à la Comédie-Française une petite comédie intitulée *le Vert-Galant*, dont le souvenir n'était point consacré à Henri IV, comme on pourrait le croire, mais qui tirait son origine d'un fait-divers qui amusait alors les Parisiens, et qui consistait en ceci qu'un teinturier ayant surpris sa femme en conversation amoureuse, avait fait saisir le galant et s'était donné la satisfaction de le teindre en vert dans une de ses chaudières. Enfin, parmi les à-propos célèbres de ce temps (bien qu'on ne les qualifiât pas encore ainsi), il faut surtout citer une pièce en trois actes que Legrand fit jouer à la Comédie-Française sous le titre de *Cartouche*, et dont de Léris parle en ces termes : « C'est une de ces pièces qu'on doit regarder comme un vaudeville sur un événement nouveau et singulier : à la première représentation, le 21 octobre 1721, l'impatience fut si grande que les acteurs ne purent achever la première scène de la comédie d'*Ésope à la cour* qu'on devait jouer d'abord; il fallut l'interrompre, et céder aux cris tumultueux du parterre qui demandoit *Cartouche*. Cette comédie avoit été composée avant la prise de Car-

touche, sous le titre des *Voleurs* ou de *l'Homme imprenable;* mais elle ne fut pas jouée alors et dans cet état : celle-ci eut treize représentations, dont la dernière se fit le 11 novembre, et ce fameux voleur fut exécuté le 20 suivant. »

A l'époque de la Révolution, si fertile en incidents dramatiques, en faits intéressant la nation entière, les à-propos surgissaient de



Cartouche à l'Hôtel de Ville.

tous côtés, sur tous les théâtres, inspirés soit par l'assassinat des plénipotentiaires francais à Rastadt, soit par le siège de Lille, soit par la prise de Toulon, soit par la mort héroïque du jeune Barra, soit par tout autre événement du même genre; mais ils prenaient généralement alors le nom de *fait historique* (Voy. ce mot). Depuis lors, il ne se passe guère de fait un peu saillant sans qu'il soit presque aussitôt porté sur nos théâtres à l'aide d'un ou de plusieurs à-propos.

ARABESQUE. — Terme de danse théâtrale, qui a été ainsi défini par Blasis, dans son *Manuel complet de la danse :*

Les professeurs de danse ont introduit ce terme dans leur art, pour exprimer des groupes pittoresques, formés de danseurs et de danseuses, entrelacés de mille manières différentes par le moyen de guirlandes, d'anneaux, de cerceaux entourés de fleurs, et quelquefois d'anciens instruments champêtres, qu'ils tiennent dans leurs mains. Ces attitudes enchanteresses, et ainsi diversifiées, nous rappellent ces bacchanales délicieuses que l'on voit sur d'antiques bas-reliefs; et par leur légèreté aérienne, leur variété, leurs agréments et les nombreux contrastes qu'elles présentent successivement, elles ont en quelque sorte rendu le mot *arabesque* naturel et propre à l'art de la danse.

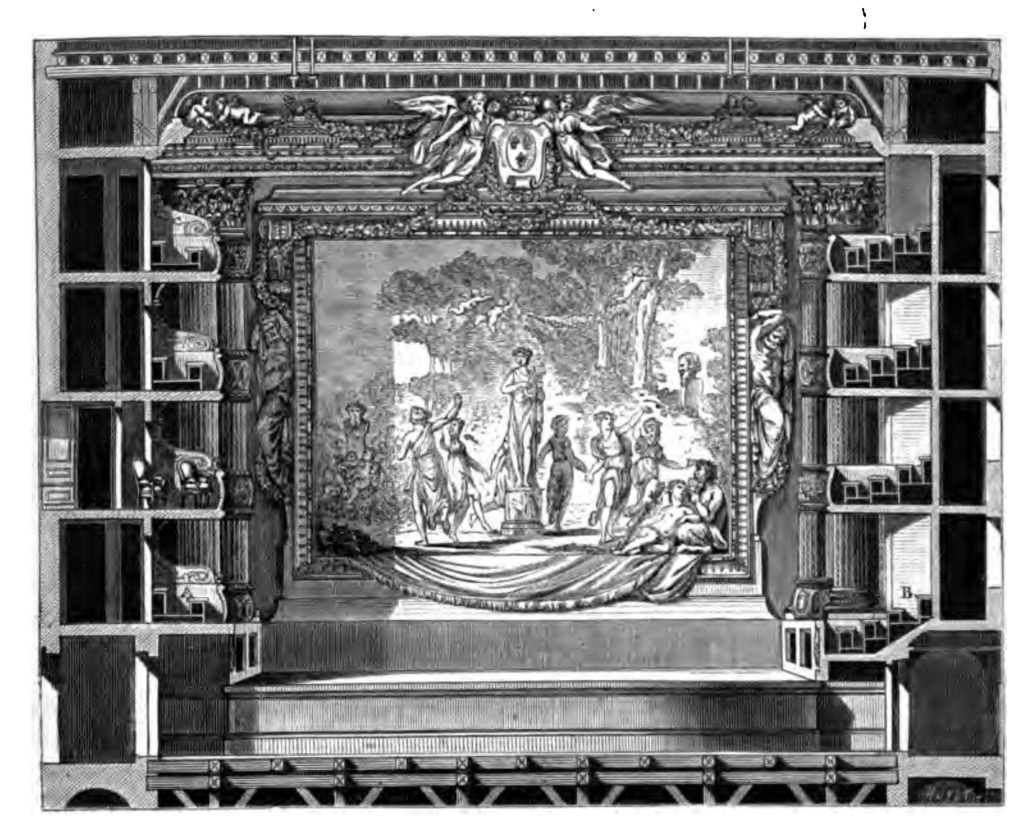
ARCHIMIME. — Les archimimes étaient, chez les Romains, des gens qui avaient le talent de contrefaire la démarche, les manières, les gestes, la parole même des personnes mortes ou vivantes. On ne les employa d'abord qu'au théâtre; mais ensuite on les admit dans les festins, et même aux funérailles, où, marchant après le cercueil et s'étant couverts des vêtements du défunt, dont ils reproduisaient les traits à l'aide d'un masque appliqué sur leur visage, ils peignaient, par leur danse, les actions les plus connues du personnage.

ARCHITECTURE THÉATRALE. — Dans l'art si compliqué, si admirable et si vaste de l'architecture, l'architecture théâtrale occupe une spécialité particulière et fort importante. Depuis qu'il existe des théâtres, c'est-à-dire depuis des temps fort reculés déjà, les architectes ont dû étudier d'une façon toute spéciale cette branche si intéressante et si considérable de leur art, car il est aisé d'imaginer les difficultés que présente la construction d'un édifice consacré aux représentations théâtrales.

Un théâtre, en effet, n'est pas un édifice ordinaire, et non seulement sa construction offre des complications de toute sorte, mais il renferme deux parties essentiellement distinctes, la scène et la salle, qui, non contentes d'exiger une grande harmonie entre elles, doivent s'accorder de telle sorte que l'acteur puisse toujours être en communion et en communica-

tion avec le public, et que le spectateur, quelle que soit la place qu'il occupe, puisse envisager, embrasser autant que possible la scène et dans son ensemble et dans tous ses détails. L'architecte doit donc, dans son travail, concilier entre elles des choses qui semblent inconciliables, et, souvent aussi, il a à lutter contre des difficultés d'ordre extrinsèque, si l'on peut dire, telles que le peu d'espace mis à sa disposition ou la configuration défectueuse du terrain sur lequel il lui faut agir.

Sans parler de l'aspect extérieur que doit comporter le monument, de l'ensemble harmonieux qu'à l'intérieur doit offrir la salle, de la pureté des lignes, de l'élégance des courbes, de la grâce et de la richesse de la décoration, il faut que l'architecte se préoccupe des qualités acoustiques du vaisseau, de la commodité des places et de la facilité avec laquelle on y peut parvenir, de la bonne disposition des loges, de l'heureuse distribution de la lumière et de la chaleur, du renouvellement incessant de l'air respirable à l'aide d'une ventilation vigoureuse. Puis, il faut que les dégagements soient vastes et bien disposés, que des couloirs suffisants et de larges escaliers facilitent et l'accès et surtout la prompte évacuation d'une salle en cas de de danger pressant. Enfin, il doit établir de vastes réservoirs d'eau pour les cas d'incendie, s'attacher à ce que le vestibule, où le public se presse et où est placé le contrôle, offre toutes les facilités désirables pour la circulation, songer aux foyers, aux vestiaires, aux bureaux de recettes, aux mille petites retraites nécessaires dans un lieu destiné à recevoir la foule.



Coupe transversale de la salle de l'Opéra construite par Moreau au Palais-Royal, et inaugurée en 1770.

C'est bien pis encore, s'il est possible, en ce qui concerne la scène. Là, outre le plancher, qui, dans un théâtre machiné, est d'une construction très compliquée, il faut avant tout établir les dessous et les dessus, qui représentent chacun la hauteur de la scène, avec tout le mécanisme nécessaire au jeu des décorations.

Toute cette charpente relative à la scène, au travail des dessous, du cintre, de la machinerie, est d'une extrême complication et présente de sérieuses difficultés. Et là aussi, il faut songer aux dégagements, et à ce qu'ils soient aussi vastes, aussi commodes que possible, de façon qu'un personnel nombreux, parfois accompagné de chevaux, puisse pénétrer facilement et avec ordre sur le théâtre, et le vider de même. Et puis il faut ménager aux divers étages, derrière cette scène parfois si encombrée, tous les locaux, si nombreux, nécessaires aux divers services : cabinets de direction, d'administration et de régie, foyers et loges d'artistes, de figurants, de comparses, ateliers de costumes et de décors, magasins pour les décorations, les ha-



Premier aspect de la salle actuelle de la Comédie-Française, lors de sa construction par l'architecte Louis.

billements, les accessoires, appareils contre l'incendie, corps de garde des pompiers, logements de concierges, etc., etc., etc.

Sans vouloir prendre pour exemple l'Opéra de Paris, qui est en son genre un monument exceptionnel, nous grouperons cependant ici quelques renseignements relatifs à ce théâtre et qui donneront une idée approximative de mille détails qui échappent forcément au public renfermé dans une salle de spectacle. A l'Opéra, l'ensemble des tuyaux de fonte, de cuivre et de plomb nécessités par le service des eaux offre un développement de 6,918 mètres; le nombre des robinets est de 573; il y a 70 appareils pour incendie avec une longueur totale de 1,520 mètres de boyaux en caoutchouc; la contenance des réservoirs d'eau est de 105,000 litres; les cordages en chanvre qui servent au service de la scène donnent une longueur de 223,100 mètres, auxquels il faut adjoindre 12,700 mètres de cordages en fil de fer; l'ensemble des conduites de gaz représente une longueur de 25 kilomètres, sur lesquels sont ajustés 714 robinets, le tout servi par dix compteurs; les calorifères sont au nombre de 14 pour la scène, et les appareils de chauffage pour la salle au nombre de 10; enfin le nombre des portes contenues dans les bâtiments de l'Opéra est de 2,531.

Nous en avons dit assez, pensons-nous, pour

faire comprendre toute l'importance qui s'attache naturellement à l'architecture théâtrale et donner une idée relative des difficultés qu'elle présente. Nous ne saurions aller plus loin, et, pour le reste, nous renvoyons le lecteur aux traités spéciaux sur la matière, notamment



Salle des archives, à l'Opéra.

aux ouvrages de M. Charles Garnier, de MM. Contant et J. de Filippi, de M. Théodore Lachez, de Boullet, de Donnet et Orgiazzi, de Dumont, et du colonel Grobert.

ARCHIVES. — Les théâtres qui possèdent des archives sont à l'état d'exception, et cela se comprend, chaque directeur qui quitte la place emportant avec lui ses papiers et tout ce

qui concerne son administration. Cela n'en est pas moins fâcheux, et c'est là ce qui rend si difficile la tâche de l'écrivain qui se propose d'écrire l'histoire de nos théâtres. Toutefois, il semble que l'administration supérieure, de qui dépendent les scènes subventionnées, pourrait exiger de celles-ci qu'elles eussent des archives sérieusement organisées, que chaque direction lèguerait à la direction qui lui succède. Or, deux de nos grands théâtres seulement sont dans ce cas : la Comédie-Française, dont les archives, trésor inestimable, présentent une série ininterrompue de précieux documents depuis Molière et le fameux registre de la Grange ; et l'Opéra, qui malheureusement n'est pas tout à fait dans le même cas, mais qui possède pourtant la plus grande partie des papiers intéressant son administration. Ces deux dépôts précieux sont confiés aux mains habiles de deux archivistes dévoués, M. Georges Monval pour la Comédie-Française, et M. Charles Nuitter pour l'Opéra, qui en prennent le plus grand soin. Il serait à désirer qu'il en fût de même à l'Odéon, et surtout à l'Opéra-Comique, qui est l'une des sources les plus fécondes de la musique nationale.

ARÈNE. — C'était, dans les anciens amphithéâtres (Voy. ce mot), la partie centrale, celle où combattaient les gladiateurs et les bêtes féroces. On appelait ainsi ce lieu parce qu'il était sablé, afin qu'il fût facile d'y marcher et qu'il absorbât le sang des combattants. Tout autour de l'arène, au pied du mur d'enceinte, était pratiqué un canal, qui, creusé d'abord dans le but de faciliter l'écoulement des eaux pluviales, à l'aide d'aqueducs souterrains, fut ensuite converti en un large fossé rempli d'eau, afin d'empêcher les bêtes féroces d'approcher des spectateurs placés sur le *podium*. Il arrivait aussi qu'on couvrait d'eau l'arène pour la transformer en naumachie.

ARGOT THÉATRAL. — Comme toutes les professions, le théâtre a son langage spécial, son argot, qui jadis n'était compris que des initiés et qui aujourd'hui n'a presque plus de mystères pour le public, à l'exception pourtant de certains mots, de certains tours de phrase, dont le vulgaire ne connaît ni la valeur ni la signification. Si l'on sait généralement ce que c'est qu'une *panne*, une *cascade*, un *cabotin*, tout le monde ne serait pas à même d'expliquer ce que veut dire *Marier Justine*, *Brûler une ville*, *Marcher sur sa longe*, etc. On trouvera chacune de ces expressions à la place qu'elle doit occuper dans ce Dictionnaire.

Toutefois, ceci fait partie du langage technique. Mais jadis, les comédiens employaient entre eux une sorte de véritable langue verte, dont seuls ils avaient la clef et qu'eux seuls pouvaient comprendre. Voici ce qu'on lit à ce propos dans les *Mémoires* de Mlle Dumesnil, l'élève et la rivale peu reconnaissante de Mlle Clairon : — « De mon temps, les comédiens avaient un argot qui leur était particulier. Pour demander : Combien paie-t-on pour entrer à la comédie ? on disait : *Combien refile-t-on de logagne pour allumer la boulevetade?* La troupe s'appelait *la banque*. Pour demander : Celui qui est à côté de vous est-il un comédien... ? on faisait ainsi la question : *Le gonze qui est à votre ordre est-il de la banque?* Si l'interrogé voulait répondre négativement, il disait : *Non, il est lof comme le roboin*, ce qui signifiait : Il est profane comme le diable. Ce dialecte était très abondant ; il comprenait à peu près tout ce qui peut se dire en français. Préville le jargonnait à merveille. »

ARIETTE. — L'ariette est un petit air, de proportions réduites, qui n'a ni la forme ni les développements qu'on donne ordinairement, dans la musique dramatique, à l'air proprement dit. (Voy. PIÈCES A ARIETTES.)

ARIOSO. — C'est un air d'un genre particulier, d'un sentiment pathétique et profond, destiné à faire naître chez l'auditeur une sensation dramatique très intense. Le plus beau modèle qu'on puisse citer en ce genre est l'admirable arioso que chante Fidès au quatrième acte du *Prophète*. — Le forme de ce mot indique suffisamment sa provenance italienne.

ARLEQUIN. — Type charmant dans sa grâce élégante et rusée, dans sa malice aimable, dans son espièglerie mutine et enjouée, Arle-

quin, avec son costume ajusté et bariolé, son masque noir s'arrêtant au-dessus des lèvres, son petit chapeau de feutre coquettement relevé sur l'oreille, sa batte au côté, Arlequin avec ses petites mines, ses gambades légères, ses postures étranges, sa démarche agile, nous est venu en droite ligne d'Italie, au dix-septième siècle, avec ses aimables et gais compagnons, Scaramouche, Pantalon, Trivelin, Léandre, Isabelle, qui tous ont fait la joie de nos pères, et pendant cent ans et plus ont fait s'ébaudir et se réjouir les Parisiens de tout âge, de tout sexe et de toute condition.



Arlequin au dix-septième siècle, d'après une gravure anonyme représentant les comédiens italiens appelés en France par le cardinal Mazarin.

C'est qu'il était charmant, cet Arlequin mignon, plein d'esprit et de gentillesse, subtil et enjoué, tout ensemble amoureux, gourmand, paresseux, mais plein d'activité pour ses plaisirs et pour ceux du public, fertile en ressources, habile en toutes choses, et doué de cette excellente qualité d'exciter toujours le rire et de provoquer la gaieté chez tous ceux qui étaient à même de l'apercevoir.

Quelques-uns voudraient faire remonter l'origine d'Arlequin jusqu'aux Romains, voire jusqu'aux Grecs. Pourquoi pas aussi bien, pendant qu'on y est, jusqu'aux Assyriens, même jusqu'aux Hébreux? et qui nous dit qu'Arlequin ne courtisait pas Colombine et ne turlupinait pas Cassandre aux doux sons de la harpe que David pinçait gaillardement devant Saül? Tout ceci nous semble sujet à caution, et nous pensons tout simplement qu'Arlequin, *Arlecchino,* a pris naissance à Bergame, comme son ami Pantalon à Venise, dans les environs du quinzième ou du seizième siècle. Mais c'est ici peut-être que sa célébrité a été la plus grande, parce qu'il a été personnifié successivement chez nous par une dynastie de grands artistes qui en avaient porté le type à une perfection idéale. Lorsqu'une nouvelle troupe de comédiens italiens vint s'établir à Paris aux environs de 1680, elle amenait avec elle un Arlequin excellent qui avait nom Angelo Constan-



Arlequin au théâtre de la Foire.

tini, et qui rendit aussitôt populaire parmi nous le type vraiment original qu'il était chargé de représenter. Déjà ce type avait été personnifié par un comédien fameux nommé Dominique (Biancolelli). Constantin recueillit avec succès son héritage, et plus tard eut lui-même pour successeurs Gherardi d'abord, ensuite Thomassin, dont le vrai nom était Vicentini, et enfin le plus célèbre de tous peut-être, Carlin Bertinazzi, qui devint véritablement la coqueluche et l'idole des Parisiens.

C'est au chef de cette dynastie, au premier de tous ces Arlequins, Dominique, que l'ancienne Comédie-Italienne dut la devise qu'elle a pendant longtemps rendue célèbre, et qui lui



Arlequin de la Comédie-Italienne
au dix-huitième siècle.

fut fournie par le poète Santeuil. On raconte que cet acteur ayant le désir d'avoir des vers latins de Santeuil pour mettre au bas du buste d'Arlequin qui devait décorer l'avant-scène de son théâtre, et sachant que le poète ne se donnait pas la peine d'en faire pour tout le monde, imagina le moyen que voici pour en venir à ses fins. Se vêtissant de son habit de théâtre et se recouvrant ensuite d'un grand manteau, il se rendit en chaise à porteurs chez Santeuil ; ayant heurté et s'étant fait ouvrir, il jeta son manteau à terre en entrant chez le poète, et se mit à courir par la chambre, sans rien dire, allant d'un bout à l'autre du logis, prenant les postures les plus plaisantes, faisant mille gambades singulières, et toujours sans prononcer une parole. Étonné d'abord, comme bien on pense, puis tout réjoui de ce spectacle inattendu, Santeuil entra dans la plaisanterie, se mit à courir dans tous les coins de la chambre à la poursuite d'Arlequin, puis le regardant en face, répondant à ses grimaces par des grimaces, et payant son partenaire de la monnaie que celui-ci lui prodiguait. Enfin, après quelques instants de cette scène burlesque, Arlequin leva son masque, découvrit le visage de Dominique, et Santeuil et lui se jetèrent dans les bras l'un de l'autre, comme deux amis heureux de se revoir après une longue absence. Santeuil, sur sa demande, fit sur-le-champ à Dominique le demi-vers qui depuis devint si célèbre : *Castigat*



Type de comédien italien.
Pierrot.

ridendo mores, et Arlequin se retira fort satisfait de sa visite et de son résultat.

J'ai nommé plus haut Thomassin (Vicentini), qui pendant longues années remplit à la Comédie-Italienne les rôles d'Arlequin. Celui-là, au dire d'un historien, était doué d'un talent puissant et prodigieusement varié : — « Sa souplesse, sa gayeté naturelle et les grâces de sa balourdise auroient suffi pour lui mériter cet éloge ; mais la nature en avoit fait un excellent acteur, à prendre ce terme dans sa signification la plus étendue. Vrai, naïf, original, pathétique, au milieu des ris qu'il excitoit par ses bouffonneries, un trait, une réflexion dont il faisoit un sentiment par sa manière de la rendre arrachoit des larmes, et surprenoit l'auteur lui-même aussi bien que le public, et cela mal-

gré l'obstacle d'un masque qui semble avoir été imaginé pour faire peur autant que pour faire rire ; souvent même, après avoir commencé par rire de la façon dont il exprimoit la douleur, on finissoit par éprouver l'attendrissement dont on le voyoit pénétré..... S'il est vrai que les talens puissent ajouter à la gloire d'une nation, il manquera quelque chose à la nôtre et à celle de notre siècle, à moins que les historiens ne prennent soin d'instruire la postérité des succès d'un acteur qui a fait un égal honneur à la France et à l'Italie. »

Quant à Carlin, sa réponse à une question singulière suffirait à caractériser la nature de son talent. Quelqu'un lui demandant un jour : « Quel genre de mort préféreriez-vous si l'on vous donnait le choix ? il répondit aussitôt : — Je voudrais mourir de rire. » Et un chroniqueur disait à ce propos : « La douce mort que souhaitait ce comédien célèbre, on pensait la sentir toutes les fois qu'il jouait. »

Celui-ci en effet était aimable, plaisant, gai jusqu'à la folie. Il avait tout à la fois le don de plaire, de charmer et d'amuser, et son geste comme sa parole, ses attitudes comme les inflexions de sa voix, qui était charmante, excitaient toujours l'enthousiasme et provoquaient les applaudissements des spectateurs. Les enfants surtout l'adoraient, et l'illusion qu'il provoquait en eux était telle que souvent, oubliant qu'ils étaient au spectacle, ils lui adressaient la parole du haut de leur loge, et, Carlin répondant, il s'ensuivait entre eux et lui des colloques qu'il savait rendre pleins de grâce et qui faisaient la joie du public. Parfait honnête homme et d'une conduite irréprochable, Carlin était d'ailleurs aussi aimé et estimé comme homme qu'il était chéri et admiré comme artiste, et sa mort inspira les vers suivants :

De Carlin pour peindre le sort
Très peu de mots doivent suffire :
Toute sa vie il a fait rire,
Il a fait pleurer à sa mort.

De la Comédie-Italienne, le type d'Arlequin passa rapidement, avec ses congénères, aux théâtres de la Foire, et tandis qu'après les auteurs italiens, Marivaux, Boissy, Delisle le faisaient parler sur son propre théâtre, Lesage, Autreau, Fuzelier, d'Orneval le présentaient au public des scènes foraines, dont il faisait aussi les délices. Puis, plus tard, les Variétés-Amusantes et le Vaudeville s'en emparèrent, et lui continuèrent ses succès. Aux Variétés-Amusantes, il était personnifié par Lazzari, tandis qu'au Vaudeville il était représenté par Laporte, acteur habile, qui lui dut une longue et brillante carrière, et qui créa plus de cent cinquante rôles d'Arlequin. On finit cependant par tant abuser de lui, qu'un jour il y fallut renoncer ; les Parisiens étaient las d'Arlequin, et la satiété finissait par engendrer l'ennui.

Ce fut alors que notre aimable Bergamasque se réfugia dans la pantomime, d'abord au petit théâtre de Mme Saqui, puis à celui, plus petit encore, des Funambules. Mais là il perdit sa gloire, ne trouvant plus de comédien capable de la soutenir, et, par mésaventure, rencontrant dans un acteur merveilleux, enfariné sous le masque de Pierrot, un rival qui allait devenir son maître et l'étouffer. L'immense talent de Debureau avait en effet détrôné Arlequin dans l'affection des Parisiens et l'avait fait oublier, jusqu'au jour où Debureau disparaissant, et bientôt son théâtre avec lui, Pierrot s'évanouit du même coup. Nous parlerons de celui-ci à son rang ; mais nous ne pouvions passer sous silence le gentil Arlequin, qui, malgré sa fin fâcheuse, méritait bien un souvenir.

ARLEQUINADE. — Lorsque des comédiens italiens vinrent pour la première fois s'établir à Paris, ils importèrent chez nous, sur leur théâtre, les personnages comiques de leur pays, en tête desquels se trouvait Arlequin. Cet Arlequin était presque toujours le principal héros de leurs comédies, et les théâtres de la Foire, les imitant en cela, transportèrent bientôt Arlequin sur leurs scènes populaires, si bien que pendant plus d'un demi-siècle tous les personnages de la comédie italienne prirent leurs ébats sur tous nos théâtres secondaires. L'habitude était si bien prise que, même lorsque les comédiens italiens abandonnèrent les pièces de leur pays pour se vouer au genre de la comédie française, plusieurs auteurs continuèrent d'employer le type d'Arlequin, entre autres Saint-Foix, Marivaux et Florian. Ce sont

les pièces de ce genre qui prirent le nom d'*Arlequinades.* Aujourd'hui, on ne désigne ainsi que les petites pantomimes dans lesquelles seules reparaissent ces anciens personnages aimés de nos pères : Arlequin, Pierrot, Cassandre, Léandre, et Colombine.

ARRANGEUR. — C'est le nom qu'on donne à l'écrivain dramatique qui consent à se charger des corrections et modifications à apporter à l'œuvre d'un jeune auteur, pour la mettre en état d'être produite à la scène. L'expérience pratique du théâtre est chose difficile à acquérir, et il arrive qu'un auteur novice, tout en faisant preuve de qualités réelles, ne se rend pas compte de certains défauts, de certaines impossibilités même qui sauteront aux yeux d'un homme du métier. C'est pour cela qu'un directeur ne reçoit quelquefois sa pièce qu'à la condition qu'elle sera remaniée, souvent même refaite par un écrivain qu'il lui adjoint comme collaborateur. Scribe, pour ne citer que lui, Scribe, dont la pratique théâtrale était sans pareille et qui possédait un sens inné des nécessités de la scène, a fait pendant trente ans ce métier d'arrangeur, sans négliger ses propres œuvres, et il a ouvert ainsi la voie à un grand nombre d'auteurs qui, sans lui, n'auraient peut-être pu parvenir à percer.

ARRONDISSEMENT THÉATRAL. — Depuis 1864, la liberté de l'industrie théâtrale est redevenue complète, par l'effet d'un décret impérial, comme elle l'était à l'époque de la Révolution. Auparavant, cette industrie était réglementée de toutes façons, les plus grandes villes ne pouvaient avoir plus de deux théâtres, les autres n'en pouvaient posséder qu'un seul, et, à part les grandes villes dont nous parlons et qui avaient des troupes dramatiques *sédentaires*, c'est-à-dire consacrées à elles seules et ne se déplaçant pas, le territoire de la France était divisé sous ce rapport en vingt-cinq circonscriptions formant chacune un « arrondissement théâtral, » et qui étaient exploitées simultanément par une, deux ou trois troupes de comédiens. On se rendra compte de ce mécanisme un peu compliqué par cet extrait exact d'une instruction ministérielle, en date du mois de mai 1815, et qui réglait l'organisation des théâtres dans les départements :

1. — La France est divisée en vingt-cinq arrondissements de théâtres.

2. — Chaque arrondissement comprend un ou plusieurs départements, selon que ceux-ci ont plus ou moins de villes susceptibles d'avoir des spectacles.

3. — Les arrondissements peuvent avoir deux espèces de directeurs : des directeurs de troupes stationnaires pour les villes qui ont des spectacles permanents; des directeurs de troupes ambulantes pour desservir les communes qui ne peuvent avoir un spectacle à l'année.

4. — Les directeurs des troupes stationnaires sont désignés par les préfets, et nommés par le ministre de l'intérieur.

5. — Les directeurs des troupes ambulantes sont choisis par le ministre, d'après les notes qui lui sont directement parvenues ou qui lui ont été remises par les préfets.

6. — Les seuls directeurs nommés suivant ces formalités peuvent entretenir des troupes de comédiens.

7. — Tout particulier qui se présente pour obtenir une direction doit faire preuve de ses moyens pour soutenir une entreprise théâtrale. Les directeurs peuvent être astreints à fournir un cautionnement en immeubles.

8. — Les directions des théâtres permanents sont accordées pour une, deux, trois, ou même un plus grand nombre d'années, selon que le proposent les préfets, et que le ministre le jugera convenable.

9. — Les directions des troupes ambulantes ne peuvent être accordées que pour trois ans au plus.

10. — Dès qu'un directeur de théâtre a reçu son brevet du ministre de l'intérieur, il doit, avant d'entrer en exercice, aller prendre les ordres du ministre de la police générale, à qui il est fait part de sa nomination.

11. — Tout directeur, dans le mois de sa nomination, et chaque année dans le mois qui précède l'ouverture de la campagne, doit envoyer au ministre de l'intérieur le tableau de ses acteurs et actrices. — Il peut avoir une troupe composée de comédie et d'opéra, ou deux troupes, l'une de comédie et l'autre d'opéra. — Il ne doit engager ou faire engager aucun acteur que sur le vu d'un congé délivré par le directeur dont cet artiste quitte la troupe, et avoir soin, lui ou son agent, de garder ce congé par-devers soi.

12. — Il doit soumettre tous les ans son répertoire général au ministre de l'intérieur. — Aucune pièce ne doit, au surplus, être portée par un direc-

teur sur son répertoire, qu'avec l'autorisation du ministre de la police.

13. — Le ministre de l'intérieur assigne à chaque théâtre le genre dans lequel il doit se renfermer. — Dans les villes où il n'y a qu'un seul théâtre permanent, et dans les communes desservies par une troupe ambulante, les directeurs peuvent faire jouer les pièces des grands théâtres de Paris et celles des théâtres secondaires.

14. — Dans les villes où il y a deux théâtres (et il ne peut y en avoir davantage, excepté à Paris), le principal théâtre jouit du droit de représenter les pièces comprises dans le répertoire des grands théâtres de Paris. — Le second théâtre jouit du droit de représenter celles des théâtres secondaires. — Les préfets peuvent, au reste, et lorsqu'ils le jugent à propos, autoriser les directeurs des *principaux théâtres* à donner des pièces du répertoire des théâtres secondaires, et également, en de certains cas, permettre aux seconds théâtres de représenter des ouvrages du répertoire des grands théâtres.

15. — Les directeurs des troupes ambulantes soumettent leur itinéraire au ministre, qui l'arrête, après l'avoir modifié, s'il y a lieu, et l'envoie aux préfets pour que l'ordre une fois établi soit maintenu pour le temps et la durée du brevet.

16. — Les directeurs ne peuvent, en aucune manière, avoir de sous-traitants; ils sont tenus d'être eux-mêmes à la tête de la troupe qui dessert l'arrondissement. Quand ils ont deux troupes, ils conduisent la principale d'entre elles, et choisissent pour la seconde un régisseur dont ils font connaître le nom au ministre, et dont ils répondent.

17. — Les préfets des départements dans lesquels il y a des théâtres permanents, rendent compte tous les trois mois de la conduite des directeurs. — Ils rendent compte de la conduite des directeurs des troupes ambulantes à chaque séjour que celles-ci ont fait dans leurs départements.

18. — Aux mêmes époques, les préfets exigent des directeurs, et font passer au ministre de l'intérieur l'état des recettes et dépenses des troupes permanentes et ambulantes.

19. — Les directeurs sur lesquels viennent des notes favorables, ceux qui ont fait un meilleur choix de pièces, qui ont le plus soigné les représentations, qui ont enfin exactement rempli tous leurs engagements, sont dans le cas d'obtenir des récompenses et des encouragements. — Les acteurs qui se conduisent bien, et qui font preuve de talents distingués, sont pareillement susceptibles d'obtenir des marques de satisfaction de la part du ministre.

20. — L'inexécution des conditions faites aux directeurs entraînerait la révocation de leur brevet.

21. — Les directeurs des troupes stationnaires, dans les lieux où ils sont établis, et les directeurs des troupes ambulantes, dans les lieux où ils se trouvent exercer, eux ou leurs régisseurs régulièrement reconnus, ont le droit de percevoir un cinquième sur la recette brute des spectacles de curiosité, de quelque genre et sous quelque dénomination qu'ils soient, défalcation faite toutefois du droit des pauvres. Au temps du carnaval, les directeurs jouissent, aux lieux indiqués ci-dessus, du droit de donner seuls des bals masqués.

22. — Les salles de spectacle appartenant aux communes, peuvent, sur la proposition des maires et des préfets, être abandonnées gratuitement aux directeurs.

23. — Quant aux salles appartenant à des particuliers, le loyer en peut être payé par les communes à la décharge du directeur. Les conseils municipaux prennent à ce sujet des délibérations que les préfets transmettent au ministre de l'intérieur, avec leur avis, pour le rapport en être fait, s'il y a lieu, et les sommes nécessaires portées au budget.

24. — En général, il doit être pris, autant que possible, des mesures pour que toutes les communes deviennent propriétaires de salles de spectacle.

25. — Dans les villes susceptibles d'avoir un théâtre, et qui n'ont pas encore de salle communale ou particulière, il doit être avisé aux moyens d'en faire construire une.

26. — Les spectacles n'étant pas au nombre des jeux publics, auxquels les fonctionnaires assistent en leur qualité, il ne doit point y avoir pour eux de places, encore moins de loges *gratuites* réservées aux théâtres.

27. — Les autorités ne peuvent exiger d'entrées gratuites des entrepreneurs que pour le nombre d'individus jugé indispensable au maintien de l'ordre et de la sûreté publique.

28. — Il est fait défense aux directeurs d'engager, soit pour leurs spectacles, soit pour les concerts qu'ils sont dans le cas de donner, aucun élève des écoles de chant et de déclamation du Conservatoire, sans l'autorisation du ministre de l'intérieur.

29. — Les préfets, les sous-préfets et les maires sont tenus de ne souffrir, sous aucun prétexte, que les acteurs des théâtres de Paris ou des théâtres de toute autre ville, qui ont obtenu un congé de leur société ou de leurs directeurs pour voyager dans les départements, y prolongent leur séjour au delà du temps fixé par le congé. En cas de contravention,

les directeurs de spectacles peuvent être condamnés à verser à la caisse des pauvres le montant de la recette des représentations qui ont eu lieu après l'expiration du congé.

30. — Les préfets et les maires doivent veiller à la stricte exécution des lois, décrets et instructions relatifs aux droits des auteurs dramatiques.

31. — L'autorité chargée de la police des spectacles prononce provisoirement sur toutes les contestations, soit entre les directeurs et les acteurs, soit entre les directeurs et les auteurs ou leurs agents qui tendraient à interrompre le cours ordinaire des représentations, et la décision provisoire peut être exécutée nonobstant le recours vers l'autorité supérieure, à laquelle il appartient de juger le fond de la question.

On voit quel était le mécanisme administratif du théâtre en province. Nous ajouterons que que les femmes étaient considérées comme légalement incapables d'exercer une direction théâtrale, et qu'elles ne pouvaient obtenir le brevet de directeur. Nous allons faire voir maintenant de quelle façon la France était divisée en ce qui concerne le théâtre, et quelles étaient les villes contenues dans chaque arrondissement théâtral :

1er *Arrondissement :* Douai, Dunkerque, Valenciennes, Cambrai. — 2e *Arrondissement :* Boulogne, Saint-Omer, Saint-Pol, Arras. — 3e *Arrondissement :* Amiens, Abbeville, Saint-Quentin. — 4e *Arrondissement :* Beauvais, Compiègne, Laon, Soissons. — 5e *Arrondissement :* Mézières, Charleville, Sedan, Bar-le-Duc, Verdun, Châlons-sur-Marne, Reims. — 6e *Arrondissement :* Metz, Nancy, Toul, Lunéville. — 7e *Arrondissement :* Colmar, Épinal, Schelestadt. — 8e *Arrondissemnt :* Troyes, Chaumont, Langres, Auxerre, Sens, Avallon, Joigny. — 9e *Arrondissement :* Chartres, Étampes, Fontainebleau, Provins, Meaux, Melun. — 10e *Arrondissement :* Caen, Lisieux, Falaise, Coutances, Cherbourg, Alençon. — 11e *Arrondissement :* Rennes, Saint-Malo, Laval, le Mans. — 12e *Arrondissement :* Lorient, Vannes, Quimper, Morlaix, Saint-Brieuc. — 13e *Arrondissement :* Orléans, Blois, Tours, Saumur, Angers. — 14e *Arrondissement :* Rochefort, la Rochelle, Saintes, Saint-Jean d'Angély, Niort. — 15e *Arrondissement :* Bourges, Nevers, Moulins, Saint-Amand. — 16e *Arrondissement :* Dijon, Beaune, Vesoul, Gray, Besançon. — 17e *Arrondissement :* Châlons-sur-Saône, Mâcon, Bourg, Autun, Lons-le-Saulnier. — 18e *Arrondissement :* Grenoble, Valence, Montélimart, Romans. — 19e *Arrondissement :* Clermont, Riom, Saint-Étienne, Aurillac, le Puy, Montbrison. — 20e *Arrondissement :* Limoges, Angoulême, Périgueux, Poitiers. — 21e *Arrondissement :* Montauban, Cahors, Agen, Auch, Alby, Castres, Rodez. — 22e *Arrondissement :* Bayonne, Pau, Tarbes, Bagnères, Mont-de-Marsan. — 23e *Arrondissement :* Perpignan, Carcassonne, Narbonne, Béziers, Pézénas. — 24e *Arrondissement :* Nîmes, Alais, Beaucaire, Uzès. — 25e *Arrondissement :* Avignon, Carpentras, Arles, Tarascon. (Voy. VILLES SÉDENTAIRES.)

ART THÉATRAL. — Voici un mot dont la portée est vaste, un mot qui représente et sous-entend un ensemble de qualités très diverses, dont l'heureuse réunion peut seule permettre d'atteindre la perfection toute relative permise à la nature humaine. L'art théâtral est un art particulièrement complexe, très varié dans ses manifestations comme dans ses moyens, parlant tout ensemble à l'esprit, à l'imagination, à l'oreille et aux yeux, et produisant par cela même des impressions d'une rare puissance et d'une étonnante intensité.

La valeur des œuvres représentées, l'intelligence et le goût mis par les acteurs au service de l'interprétation de ces œuvres, la sûreté de leur débit ou de leur chant, le naturel et la régularité de leurs mouvements scéniques, la science et l'exactitude du costume aussi bien que du décor, le judicieux emploi des masses et la puissance majestueuse ou pittoresque de leurs évolutions, la grâce et la noblesse apportées dans les manœuvres dansantes, la précision, le nerf et la chaleur de l'exécution musicale, enfin le soin et la netteté qui doivent caractériser le jeu des machines, — tout cela, et bien d'autres choses encore, tout cela concourt à l'illusion de la scène et constitue l'art théâtral envisagé dans son ensemble, sous tous ses aspects et à l'aide de tous ses éléments réunis. Il n'en est pas de plus puissant sur l'imagination de la foule, de plus actif sur l'intelligence des hommes éclairés, il n'en est pas de plus noble, de plus merveilleux, de plus séduisant et de plus grandiose lorsqu'il offre la réunion de toutes les qualités que nous venons d'énumérer, et qu'il se rapproche de cette conception de l'idéal que chacun porte en soi.

ARTISTE DRAMATIQUE. — Dénomination générique appliquée à tous ceux qui prennent part au jeu scénique. L'artiste qui joue la tragédie est un tragédien; celui qui joue la comédie, un comédien; celui qui chante est un chanteur; celui qui danse, un danseur, et c'est ainsi que l'on désigne les différentes spécialités de l'action théâtrale. Mais une même dénomination rapproche tous ces artistes et s'applique à l'ensemble même de la profession : c'est celle d'artiste dramatique.

ASSEMBLÉ. — Nom que l'on donne à un temps de la danse.

ASSEMBLÉE. — Chappuzeau écrivait dans son *Théâtre-François,* en 1674, en parlant des deux troupes de comédiens réunies alors à Paris et qui étaient administrées en société : — « Les comédiens s'assemblent souvent pour diverses occasions, ou dans leur Hostel, ou quelquefois au logis d'un particulier de la troupe. Tantost c'est pour la lecture des ouvrages que les autheurs leur aportent, tantost pour leur disposition et pour en distribuer les rôles, ou pour les répétitions. Mais ce ne sont pas les seuls sujets qui obligent les comédiens de s'assembler; ils s'assemblent encore quand ils iugent à propos de dresser un répertoire, c'est à dire une liste de vieilles pièces pour entretenir le théâtre durant les chaleurs de l'esté et les promenades de l'autonne, et n'estre pas obligez, tous les soirs qu'on représente, de délibérer à la haste et en tumulte de la pièce qu'on doit annoncer. De plus, ils s'assemblent tous les mois pour les comptes généraux. Ils s'assemblent encore quand il faut ordonner d'une pièce de machine, et avancer des deniers pour quelque occasion que ce soit, quand il faut accroître la troupe de quelque acteur ou de quelque actrice, quand il faut faire des réparations, ou pour quelques autres causes extraordinaires. »

On voit ce qu'étaient les assemblées dans une troupe de comédiens sociétaires, obligés de veiller par eux-mêmes à tous les soins de l'administration. Aujourd'hui pourtant elles sont moins fréquentes à la Comédie-Française, où un administrateur général, nommé par le ministère, centralise entre ses mains une grande partie du travail, et où la Société délègue, pour le reste, ses pouvoirs à un Comité (Voy. ce mot) élu dans son sein. Les assemblées générales sont donc beaucoup plus rares, et n'ont lieu que pour certaines causes très importantes, comme l'élection de nouveaux sociétaires ou l'établissement des comptes de chaque année.

On se servait aussi, jadis, du mot *assemblée* pour caractériser la façon dont une salle de spectacle était garnie. « Il y a une brillante assemblée, » disait-on; ou bien : « L'assemblée est nombreuse. »

ASSOCIATIONS ARTISTIQUES. — Il existe en France un certain nombre d'associations se rattachant plus ou moins directement au théâtre, les unes constituées sous la forme de sociétés de secours mutuels, comme l'Association des artistes dramatiques, celles des artistes musiciens et celle des artistes de l'Opéra; les autres, destinées à organiser et à assurer la perception des droits des auteurs, comme la Société des auteurs et compositeurs dramatiques et celle des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique; d'autres enfin créées dans un seul but artistique, comme la Société des compositeurs de musique.

L'Association des artistes dramatiques et l'Association des artistes musiciens, fondées l'une et l'autre par le grand philanthrope qui avait nom le baron Taylor, datent l'une de 1839, l'autre de 1843. La première possède aujourd'hui environ 100,000 fr. de rentes, la seconde près de 80,000, et à elles deux les deux sociétés servent annuellement, à leurs sociétaires âgés ou infirmes, environ 160,000 fr. de pensions. Le nombre des sociétaires est à peu près de 4,000 pour les artistes dramatiques, de 5,000 pour les artistes musiciens, et la cotisation annuelle est fixée, pour l'une comme pour l'autre, au chiffre de douze fr. par an.

L'Association philanthropique des artistes du grand Opéra, fondée en 1835 sur l'initiative de M. Lenfant, artiste de l'orchestre de ce théâtre, et sous les auspices de MM. Taglioni et Coralli, était ouverte aussi, à l'origine, aux artistes de l'Opéra-Comique, du Théâtre-Italien et de la Comédie-Française. Depuis 1852, elle est uniquement réservée aux artistes de

l'Opéra. La cotisation annuelle s'élève à près de 40 fr. par an, et la Société sert à ses adhérents, outre des secours en cas de maladie, des pensions de retraite dont une partie est réversible, en cas de mort, sur la tête de la veuve.

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques, dont la première idée, on le sait, appartient à Beaumarchais, fut fondée plus tard sur l'initiative de Scribe et régulièrement constituée en 1829. Elle a pour objet, selon ses statuts : 1° la défense mutuelle des droits des associés vis-à-vis des administrations théâtrales ou de tous autres en rapport d'intérêt avec les auteurs ; 2° la perception à moindres frais des droits des auteurs vis-à-vis des administrations théâtrales à Paris et dans les départements, et la mise en commun d'une partie de ces droits ; 3° la création d'un fonds de secours au profit des associés, de leurs veuves, héritiers ou parents ; 4° la création d'un fonds commun de bénéfices partageables. — C'est la Société qui agit au nom de ses adhérents, qui débat avec chaque théâtre le chiffre de la totalité et de la quotité des droits à percevoir pour la représentation des œuvres dramatiques, qui signe les traités avec les administrations théâtrales et en poursuit l'exécution ; qui enfin agit au nom de chacun de ses membres pour soutenir et sauvegarder ses droits, si besoin est.

La Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, corollaire et complément de la précédente, a été fondée en 1851, et a pour objet, ainsi que le disent ses statuts : 1° la défense mutuelle des droits des auteurs et des compositeurs de musique, soit concurremment avec leurs éditeurs, soit sans le concours de ces derniers, vis-à-vis des entrepreneurs d'établissements publics qui exécutent les œuvres musicales, avec ou sans les paroles originales, tels que théâtres, concerts, cafés chantants et tous autres établissements exploitant les productions littéraires et musicales, autres que les pièces de théâtre ; 2° la perception des droits des auteurs et des compositeurs, vis-à-vis des susdits établissements, à Paris et dans les départements, et la mise en commun d'une partie seulement de ces droits. Grâce à cette société, toute œuvre musicale quelconque exécutée en public : symphonie, cantate, mélodie, romance, chanson, morceau de danse, etc., est régulièrement soumise à la perception d'un droit au profit de l'auteur.

Enfin, comme nous l'avons dit, la Société des compositeurs de musique, fondée en 1862, est une association purement artistique qui a pour but : 1° de former un centre permanent de réunion pour établir et entretenir entre les compositeurs de musique des relations sympathiques et suivies ; 2° de sauvegarder les intérêts artistiques et professionnels des sociétaires ; 3° de donner une impulsion féconde à l'art musical. — La Société ouvre chaque année d'intéressants concours de composition, auxquels tous les artistes français sont appelés à prendre part, qu'ils fassent ou non partie de la Société.

ATELLANES. — Les Romains donnaient ce nom à un genre de comédies qui ressemblaient beaucoup aux pièces satiriques des Grecs, aussi bien par le choix des sujets que par les caractères des personnages, des danses et de la musique. Ces pièces, qui étaient généralement comiques, semblent avoir eu pour objet de délasser et de reposer l'esprit du spectateur, encore sous le coup de l'attention qu'il venait d'accorder à une longue tragédie écoutée par lui sans un moment de distraction puisque le chant du chœur même, qui remplissait les entr'actes, tenait à l'action. On nommait ces pièces *atellanes,* parce qu'elles avaient pris naissance à Atella, ville de la Campanie, d'où elles passèrent à Rome, et les pantomimes qui les exécutaient prenaient le nom d'*atellans.*

ATHLÈTES. — Les athlètes étaient, chez les Grecs d'abord, chez les Romains ensuite, des hommes qui combattaient dans les jeux publics pour remporter les prix décernés à la force et à l'agilité. Ce nom appartenait en propre à ceux qui prenaient part aux cinq genres d'exercices suivants : 1° *la course,* divisée en quatre espèces d'épreuves, selon que l'athlète parcourait le stade une, deux ou plusieurs fois ; 2° *la lutte ;* 3° *le pugilat ;* 4° *le pentathle ;* 5° *le pancrace,* formé de la réunion de la lutte et du pugilat. La préparation à ces divers exercices

était considérée comme très importante ; elle s'accomplissait dans les palestres, où les athlètes, dont le régime était sévèrement réglé par des surveillants spéciaux, étaient présidés dans leurs exercices par un gymnasiarque. Dans les jeux ils combattaient nus, et on les oignait d'huile avant leur entrée dans la lice. « Les athlètes qui remportaient la victoire dans une des fêtes nationales de la Grèce, a dit M. Léon Renier, recevaient les plus grands honneurs et les plus flatteuses récompenses. La gloire de l'athlète couronné rejaillissait sur sa patrie ; il était ramené en triomphe dans sa ville natale, et y rentrait par une brèche faite exprès aux murailles : cette brèche signifiait, dit Plutarque, que les remparts sont inutiles à la patrie d'un tel citoyen. Le triomphateur franchissait le mur renversé, dans un char tiré par quatre chevaux blancs, et était conduit au temple de la divinité protectrice de la ville où retentissaient des chants de victoire. Les jeux qui méritaient au vainqueur une semblable ovation étaient appelés *iselastici*. Ce terme, exclusivement réservé dans l'origine aux jeux Olympiques, Isthmiques, Pythiques et Néméens, s'appliqua plus tard aux autres jeux publics, même à ceux qui avaient lieu dans l'Asie Mineure. Dans les républiques de la Grèce, les récompenses matérielles s'ajoutaient à la gloire et au respect : les vainqueurs étaient généralement exemptés de payer les taxes, et avaient le droit de s'asseoir aux premières places dans les jeux et les spectacles. Souvent on leur érigeait des statues dans les endroits les plus fréquentés de la ville. A Athènes, une victoire remportée aux jeux Olympiques valait à l'athlète une récompense de 500 drachmes. A Sparte, l'athlète couronné avait le privilège de combattre dans les batailles à côté du roi. » De la Grèce, les jeux des athlètes passèrent à Rome, où ceux-ci ne furent pas traités avec moins d'honneurs et de magnificence.

ATTITUDE. — C'est l'ensemble harmonieux que présente le corps d'un danseur, soit dans l'instant fugitif où il est en l'air, soit dans la pose qu'il prend en terminant un pas.

« AU RIDEAU ! » — Dans les théâtres qui possèdent un orchestre, le rideau d'avant-scène se lève ou s'abaisse, au commencement ou à la fin de chaque acte, sur un signal du chef d'orchestre, qui n'a pour cela qu'à tirer le cordon d'une sonnette placé auprès de lui à cet effet. Dans les rares théâtres qui sont dépourvus d'orchestre, tels que la Comédie-Française, le machiniste chargé du service du rideau attend l'ordre du régisseur, qui, le moment venu, lui adresse les mots sacramentels : *Au rideau!* Dans tous les théâtres, d'ailleurs, on se trouve à chaque instant obligé de recourir à cette phrase célèbre, soit lorsque, un accident se présentant, on est forcé de lever le rideau pour livrer passage au régisseur chargé de faire une annonce au public, soit, les soirs de première représentation, lorsqu'il s'agit, la pièce terminée, de venir faire connaître les noms des auteurs, soit enfin lorsque les cris énergiques des spectateurs — ou de la claque — ramènent sur la scène, à la fin d'un acte, l'acteur à succès.

AUDITION. — Lorsqu'un élève, ou un artiste inconnu du public parisien, désire se faire connaître au directeur d'un de nos théâtres dans le but d'en obtenir un engagement ou la faculté de débuter, il demande une audition. Si cette audition lui est accordée, on lui fixe le jour et l'heure où il pourra se faire entendre. S'il s'agit d'un chanteur, il se contente généralement d'exécuter un air d'opéra ; si c'est un comédien, qui doit jouer une scène, on désigne un ou plusieurs artistes du théâtre pour lui donner les répliques nécessaires. Alors, toutes les répétitions étant terminées, le directeur, les régisseurs, les chefs de service intéressés vont se placer aux fauteuils d'orchestre, et se mettent en devoir d'écouter le nouveau venu, qui, dans ces conditions défavorables, au milieu d'une obscurité presque complète, sans que rien puisse exciter son esprit et son imagination, doit donner la mesure aussi exacte que possible de son talent et de ses facultés.

Quelquefois, les auditions donnent lieu à des surprises. Adolphe Adam, dans ses *Mémoires,* nous en a donné un exemple : — « Mlle Pougaud, artiste des Variétés et fort belle personne, dit-il, s'étant aperçue qu'elle

avait de la voix, voulut travailler pour arriver à une position artistique. Masset, alors chef d'orchestre à ce théâtre, lui donnait des leçons de chant. Lorsqu'il la crut en état d'être entendue, il demanda une audition à l'Opéra, et, pour l'encourager, chanta avec elle le duo du quatrième acte des *Huguenots*. Meyerbeer assistait à cette audition. Masset s'échauffait pour faire briller son élève, et déployait une voix splendide, à laquelle il n'avait jamais fait attention. Très bon musicien, excellent violoniste, il chantait, non en chanteur, mais avec goût, et sa voix était si belle qu'on oubliait les imperfections de l'art. Il fut fort étonné de son succès, et la pauvre Mlle Pougaud, éclipsée par son maître, fut à peine écoutée. » Elle le fut si peu, en effet, qu'on oublia de l'engager, tandis que M. Masset, quittant son pupitre de chef d'orchestre, débutait peu de mois après à l'Opéra-Comique et devenait bientôt professeur de chant au Conservatoire, où il forme encore d'excellents élèves.

AUTEUR DRAMATIQUE. — Tout écrivain qui s'occupe de théâtre et qui produit ses œuvres à la scène est un auteur dramatique. Autrefois, alors que les genres étaient peu nombreux et très tranchés, on appelait volontiers auteur comique celui qui ne faisait que des comédies, et auteur tragique celui qui n'écrivait que des tragédies. Plus tard, on baptisa du nom de vaudevillistes ceux qui s'occupaient spécialement de vaudeville, et on inventa le mot de dramaturge pour l'appliquer à ceux qui s'adonnaient à la culture du drame. Aujourd'hui, la qualification générale d'auteur dramatique résume et réunit toutes les autres.

AUTEURS ANONYMES. — On a quelques exemples, assez rares, d'auteurs qui ont produit des pièces au théâtre sans se faire connaître, même des acteurs chargés d'interpréter leur œuvre. Le plus curieux est celui qui se rapporte à Marivaux et à sa première *Surprise de l'amour,* représentée à la Comédie-Italienne en 1722 (on sait que la seconde pièce qu'il donna sous ce titre fut jouée à la Comédie-Française en 1727). Le rôle principal de cet ouvrage était joué par une excellente artiste, Mlle Silvia, et d'Origny rapporte à ce sujet cette anecdote : — « Quelques jours après la première représentation de cette pièce, l'auteur alla chez Mlle Silvia, et voyant sur sa table une brochure, il lui en demanda le titre. « C'est *la Surprise de l'amour,* cette pièce charmante, dont l'auteur, en refusant de se nommer, est cause qu'elle n'est peut-être pas aussi bien jouée qu'elle pourrait l'être... » Marivaux prit sur-le-champ la comédie, et lut plusieurs endroits du rôle de Silvia. « Ah! Monsieur, s'écria-t-elle, vous me faites sentir toutes les beautés de mon rôle. Vous lisez comme je sentais qu'il fallait jouer, et certainement vous êtes le diable ou l'auteur de la pièce. »



Automate écrivant, exécuté par les frères Droz (1776).

AUTOMATES. — Parmi les spectacles de toutes sortes qui fourmillent dans les foires, au milieu des paradistes et des baraques de saltimbanques, il est bien rare qu'on ne rencontre pas un ou deux montreurs d'automates. Il arrive parfois que ces automates sont ingénieux, dignes d'attention, et mériteraient mieux que leur public ordinaire, étonné sans doute, mais incapable de les apprécier à leur valeur.

AUTORITÉS THÉATRALES ADMINISTRATIVES. — Lorsque les théâtres vivaient sous le régime administratif et n'existaient qu'en vertu de privilèges spéciaux, ils relevaient de certaines autorités supérieures qui exerçaient sur eux un droit de surveillance et

de contrôle incessant. « Pour tous les théâtres secondaires, disait un écrivain en 1824, l'autorité, c'est le préfet de police; pour les théâtres royaux (ce titre était réservé aux scènes subventionnées), c'est le ministre de la maison du roi ou un premier gentilhomme de la chambre. Pour les théâtres de province, c'est le ministre de l'intérieur. Ces divers fonctionnaires sont toujours d'accord pour les objets d'une véritable importance : quand il s'agit d'interdire la représentation d'un ouvrage, par exemple, rien de touchant et d'admirable comme l'harmonie qui règne, pour ces sortes de questions, entre des pouvoirs naturellement opposés et rivaux. »

Sous l'ancienne monarchie, avant la Révolution, un fonctionnaire élevé avait généralement la surintendance des trois grands théâtres : Opéra, Comédie-Française, Comédie Italienne, ayant sous ses ordres quatre premiers gentilshommes de la chambre exerçant l'autorité en son nom et sous sa responsabilité, chacun par quartier. La Révolution changea tout cela, comme bien d'autres choses; mais quand l'Empire se fut établi, et qu'il eut, en les réglementant plus que jamais on ne l'avait fait, réduit les théâtres à un nombre inférieur à celui qui existait avant 1789, les anciens errements furent repris. Sous la Restauration, les grands théâtres se virent placés sous l'autorité directe du ministre de la maison du roi, qui la faisait exercer par un surintendant. C'est à cette époque, alors que M. de Blacas était ministre de la maison du roi et M. le duc de Duras surintendant, qu'on fit courir l'épigramme suivante :

> Blacas, Duras, Damas, hélas!
> Semblent d'abord un brelan d'as;
> Si vous y regardez de près,
> Ce n'est qu'un brelan de valets;

ce qui n'était pas exact au moins pour M. de Damas, homme honnête, convaincu et modéré.

Depuis que la liberté industrielle des théâtres a été rétablie en 1864, ces établissements sont replacés sous le droit commun et régis par les lois et règlements relatifs à la police des lieux publics. Toutefois, les théâtres subventionnés de Paris, qui doivent naturellement rendre compte de leur gestion à l'administration supérieure, relèvent d'un fonctionnaire qui a le titre de commissaire du gouvernement (Voy. ce mot).

AVANCES. — C'est une somme, équivalant généralement à un mois d'appointements, que le directeur d'un théâtre de province accorde à un acteur le jour de la signature de son engagement, pour lui permettre de vivre pendant le premier mois de l'exploitation, et qu'il lui retient ensuite par portions égales à la fin de chaque mois jusqu'à l'achèvement du contrat. C'est-à-dire que si l'artiste gagne 150 francs par mois, et que son engagement ait une durée de six mois, le directeur lui fera une retenue de 25 francs par mois pour rentrer dans ses avances. Parfois le directeur n'accorde que *demi-avances*, c'est-à-dire moitié d'un mois d'appointements.

AVANT-SCÈNE. — C'est, comme son nom l'indique, la partie la plus avancée de la scène, celle que les Romains appelaient *proscenium* ou *pulpitum*, et sur laquelle les acteurs viennent se placer pour être bien vus et entendus de leurs auditeurs. Elle fait saillie de la scène sur la salle, et comprend tout l'espace compris entre le rideau et l'orchestre, de telle sorte qu'elle reste en vue du public lorsque le rideau est baissé. Quelques personnes prétendent que cette disposition nuit à l'illusion, en amenant les acteurs trop en avant, et en dehors de l'endroit qu'ils sont censés occuper et que la décoration représente; mais ce n'est là qu'une des mille conventions auxquelles les nécessités de l'action scénique nous obligent à nous plier, et celle-ci est tellement indispensable qu'en l'acceptant on va jusqu'à l'oublier.

En effet, les exigences impérieuses de l'acoustique obligent les acteurs à ne point rester sur la scène proprement dite, sous peine de n'être point entendus. Le son de leur voix irait se perdre dans les coulisses, dans les frises, ou bien, dans les décors fermés, n'aurait plus de résonance en allant se heurter contre les toiles des châssis. Entre deux maux il a donc fallu choisir le moindre, et laisser aux comédiens la faculté de venir se placer en quelque sorte au

milieu du public, qui ne doit pas perdre une de leurs paroles. Nous ajouterons qu'en Italie, dans les théâtres lyriques, l'avant-scène pénètre encore bien plus profondément dans la salle que dans nos théâtres français, et que c'est là surtout ce qui fait paraître les salles italiennes bien plus sonores que les nôtres. Je ne saurais dire ce qu'il en est au point de vue réel de l'acoustique; mais ce qui est certain, c'est que la voix du chanteur ainsi placé dans le milieu de la salle, pour ainsi dire, trouve toute son expansion, toute sa puissance sonore, n'étant plus gênée par aucun des nombreux obstacles qu'elle rencontre incessamment sur la scène. Il serait à souhaiter que sous ce rapport on nous vît imiter les Italiens dans l'aménagement scénique de nos théâtres lyriques.

AVANT-SCÈNE (LOGES D'). — On donne le nom de loges d'avant-scène, ou plus simplement d'avant-scènes, aux loges qui, placées à l'extrémité et en dehors des rangs de loges de la salle, bordent la scène de haut en bas. Placées ainsi tout à fait sur le côté, ces loges sont aussi défavorables que possible pour la vue du spectacle, le spectateur ne voyant que l'extrémité latérale de la scène qui lui est opposée, et ne pouvant jamais saisir l'ensemble du mouvement et de l'action scéniques. Mais comme c'est un *chic* d'occuper une de ces loges, et cela par tradition, parce qu'autrefois les loges réservées au roi et à la reine étaient les deux grandes avant-scènes de droite et de gauche, et que les hauts personnages étaient friands de se voir placés au-dessus ou au-dessous du souverain, ces loges, toutes mauvaises qu'elles soient, sont fort recherchées, et par cette raison sont devenues les places les plus chères dans tous les théâtres possibles.

AVERTISSEUR. — Dans certains grands théâtres, par exemple à l'Opéra et à la Comédie-Française, c'est un employé chargé d'aller avertir au foyer chaque acteur lorsque le moment approche de son entrée en scène.

AVOIR DE L'AGRÉMENT. — Être applaudi, avoir du succès. Tel artiste a « de l'agrément » dans tel rôle, dans telle pièce, qui conviennent particulièrement à son talent.

AVOIR DU CHIEN. — En argot de théâtre, on dit d'un artiste qu'il a *du chien* lorsqu'il possède cette faculté innomée que Voltaire appelait « le diable au corps ». A « du chien » tout artiste qui n'est pas toujours le même, qui est dévoré d'une flamme intérieure, qui se laisse emporter par les élans d'une passion soudaine et qui entraîne avec lui le public dans les régions du plus noble idéal. L'expression n'est pas relevée, étant donné surtout ce qu'elle est appelée à qualifier et à faire comprendre; mais nous la rapportons parce qu'elle est caractéristique dans le langage du théâtre.

AVOIR DES COTELETTES. — Terme d'argot théâtral qui signifie : faire de l'effet, être applaudi. « J'ai eu ma petite côtelette! » disait en rentrant dans la coulisse, tout fier de lui, un modeste comédien habitué à ne jouer que de mauvais rôles, et qui avait trouvé l'occasion de se faire applaudir une fois en sa vie. — On ne se sert plus guère aujourd'hui de cette expression.

AVOIR DES ENTRAILLES. — Expression qu'on emploie pour caractériser un comédien doué de l'admirable faculté d'exprimer la passion, la tendresse, tous les nobles mouvements de l'âme, de façon à faire illusion et à donner l'idée qu'il les éprouve lui-même. Certains acteurs vous arrachent des larmes, vous attachent, pour ainsi dire, à leurs lèvres par la manière dont ils rendent les situations les plus pathétiques et les plus touchantes. Ceux-là ont des entrailles et sont véritablement les maîtres du public.

Au siècle dernier, à l'époque de la grande rivalité à l'Opéra de deux chanteuses célèbres, Mlle Pélissier et Mlle Lemaure, chacune avait ses partisans, et Mlle Aïssé écrivait dans une de ses lettres : « Les partis sur Mlle Lemaure et Mlle Pélissier deviennent tous les jours plus vifs... La Lemaure a beaucoup d'entrailles, et la Pélissier beaucoup d'art... » Cette réflexion suffit à faire juger les deux actrices, et Mlle Lemaure était évidemment supérieure à Mlle Pélissier.

AVOIR DES PLANCHES. — Expression

dont se servent les comédiens pour caractériser un artiste expérimenté, sûr de lui, qui connaît son métier, en un mot à qui les planches du théâtre sont familières. Cela ne veut pas dire que cet artiste ait une valeur exceptionnelle, ni qu'il soit en possession de facultés supérieures; cela indique seulement qu'il a de l'acquis, de l'expérience et des qualités pratiques.

AVOIR LE TRAC, LE TAFF, LE TAFFETAS. — Locutions d'argot théâtral qui signifient : éprouver une grande peur. Certains artistes, et non des moins méritants, ne sauraient entrer en scène et se présenter devant le public sans ressentir comme une sorte d'effroi; d'autres, plus calmes d'ordinaire, éprouvent ce sentiment les jours de première représentation, d'autres encore lorsqu'il s'agit pour eux de paraître dans un rôle qui a été pour un de leurs confrères l'occasion d'un grand succès et pour lequel ils redoutent la comparaison. Tous ces artistes ont le *trac,* le *taff,* le *taffetas.* « J'ai eu un rude trac en entrant ! » dira l'un. « Mâtin ! quel taffetas ! » s'écriera l'autre en sortant de scène.

B

BACCHANALES. — Voy. DIONYSIAQUES.

BAFOUILLER. — C'est un terme d'argot théâtral. D'un artiste qui parle trop vite et de façon à ne se plus faire comprendre, ou qui manque de mémoire et, pour ne pas rester court, articule des mots sans suite, sans liaison, et dont le sens est incompréhensible, on dit qu'il *bafouille.*

BAIGNOIRES. — Ce sont les petites loges sombres situées au rez-de-chaussée d'une salle de spectacle, en dessous de la première galerie, et qui entourent tout l'espace occupé par le parterre et les fauteuils d'orchestre.

BAILLER AU TABLEAU. — Se disait autrefois d'un acteur qui, prenant connaissance au tableau de la distribution d'une pièce nouvelle, dissimulait son mécontentement de voir qu'il n'y était porté que pour un bout de rôle.

BAILLIS. — Dans l'ancien répertoire de l'Opéra-Comique, il y a soixante ou quatre-vingts ans, l'action se passait très souvent dans un village, où l'on voyait presque toujours apparaître un vieux bailli, généralement sot, laid et ridicule, comme dans *les Deux Petits Savoyards, les Méprises par ressemblance, le Diable en vacances, le Droit du Seigneur, la Fausse Paysanne, la Rosière de Salency, Alexis et Justine, Joconde, le Nouveau Seigneur de village,* etc. Les rôles de ce genre formèrent bientôt une sorte d'emploi qu'on appela l'emploi des baillis, et qui, en réalité, rentrait dans celui des Laruettes. Cet emploi fut tenu à l'Opéra-Comique par quelques acteurs dont le talent scénique était remarquable, entre autres Rosière, Vizentini et Juliet père.

BAL DE L'OPÉRA. — Bien qu'ils soient considérablement déchus de leur ancienne splendeur, les bals de l'Opéra conservent toujours le privilège d'attirer la foule. Leur existence date aujourd'hui de plus de cent soixante ans, et il n'est pas sans quelque intérêt d'en rappeler les origines, d'autant plus que leur renommée est européenne. Voici ce que disait à leur sujet un écrivain du dix-huitième siècle :

Le nombre multiplié des bals masqués pendant le règne de Louis XIV avoit mis au commencement de ce siècle cet amusement à la mode. On en vit au Palais-Royal et à Sceaux où régnèrent le goût et l'opulence. L'Electeur de Bavière, le prince Emmanuel de Portugal vinrent alors en France, et ils prirent le ton qu'ils trouvèrent établi. L'un donna les plus belles fêtes à Surêne, l'autre à l'hôtel de Bretonvilliers. Les particuliers, effrayés de la somptuosité que ces princes avoient répandue dans ces fêtes superbes, n'osèrent plus se procurer dans leurs maisons de semblables amusemens. Ils voyoient une trop grande distance entre ce que Paris venoit d'admirer, et ce que leur fortune et la bienséance leur permettoient de faire. C'est dans ces circonstances que M. le Régent, par une ordonnance du 31 décembre 1715, permit les bals publics trois fois la semaine dans la salle de l'Opéra. Les directeurs firent faire une machine avec laquelle on élevoit le parterre et l'orquestre au niveau du théâtre. La salle fut ornée de lustres et d'un cabinet dans le fond, de deux orquestres aux deux bouts et d'un buffet de rafraîchissement dans le milieu. Cette disposition éprouva quelques changemens dans la suite.

La nouveauté du spectacle, la commodité de jouir de tous les plaisirs du bal sans soins, sans préparatifs, sans dépense, donnèrent à cet établissement tout le succès imaginable. Cependant, la danse, qui fut l'objet de ces bals publics, y a beaucoup perdu. On sçait qu'il n'est pas du bon air d'y danser. Les deux côtés de la salle sont occupés par quelques masques obscurs qui suivent

les airs que l'orquestre joue ; tout le reste se heurte, se mêle, se pousse. Ce sont les saturnales de Rome, qu'on renouvelle, ou le carnaval de Venise, qu'on copie. Les étrangers qui viennent passer l'hiver à Paris s'y rendent en foule ; il est même arrivé quelquefois qu'ils y étoient en si grand nombre que l'on disoit plaisamment : *Parle-t-on françois aujourd'hui au bal de l'Opéra?*

On voit que ce n'est pas d'aujourd'hui qu'il est de mauvais ton de danser au bal de l'Opéra. Cela se conçoit sans peine. Il est évident que dans un lieu public, où le premier venu peut se présenter masqué, la société doit se mélanger rapidement. Les femmes qui se respectent ne sauraient entrer dans une telle cohue, et les hommes qui les accompagnent se bornent, comme elles, à jouir, du haut d'une loge, du coup d'œil et du spectacle.

Au milieu du dix-huitième siècle, les bals de l'Opéra commençaient le 11 novembre, à la Saint-Martin, et se donnaient tous les dimanches jusqu'à l'Avent, après quoi on les reprenait à la fête des Rois, et ils se continuaient une ou deux fois par semaine pendant le carnaval, jusqu'au carême. Le bal commençait à onze heures du soir pour finir à six ou sept heures du matin, et le prix d'entrée était de six livres. Dans son *Histoire de l'Académie royale de musique* (1751), Durey de Noinville a donné de la salle du bal cette description :

La nouvelle salle forme une espèce de gallerie de 98 pieds de long, compris le demi-octogone, lequel, par le moyen des glaces dont il est orné, devient aux yeux un salon octogone parfait. Tous les lustres, les bras et les girandoles se répètent dans ces glaces, ainsi que toute la salle, dont la longueur, par ce moyen, paroît doublée, de même que le nombre des spectateurs. Les glaces des côtés et vûes de profil sont placées avec art et symmétrie selon l'ordre d'une architecture composite, enrichie de différentes sortes de marbre, dont tous les ornemens sont de bronze doré.

La salle ou gallerie peut être divisée en trois parties. La première contient le lieu que les loges occupent : la seconde un salon quarré ; et la troisième le salon demi-octogone dont on vient de parler. Les loges sont ornées de balustrades avec des tapis des plus riches étoffes et des plus belles couleurs sur les appuis, en conservant l'accord nécessaire entre ces ornemens et la peinture de l'ancien plafond qui règne au-dessus des loges.

Deux buffets, un de chaque côté, séparent par le bas les loges du salon, qui a 30 pieds en quarré sur 22 d'élévation, et terminé par un plafond ingénieux, orné de roses dorées, enfermées dans des losanges, et entourées d'oves qui forment une espèce de bordure. Deux pilastres de relief sur leurs piédestaux marquent l'entrée du salon. On y voit un rideau réel d'une riche étoffe à franges d'or, relevé en festons. Ces pilastres s'accouplent dans les angles, de même que dix autres pilastres cannelés peints sur les trois autres faces du salon. Ils imitent la couleur du marbre de brèche violette, ainsi que la frise. Leur dimension est de treize pieds et demi, compris la baze et le chapiteau. Leurs piédestaux ont cinq pieds compris les socles, l'architrave, frise et corniche trois pieds et demi. La grande corniche qui règne autour du salon est de relief.

Au milieu des grandes arcades il y a un groupe de quatre figures jouant de différens instrumens. Ces arcades, où paroissent des glaces, sont ouvertes par des rideaux de velours cramoisi bordés d'or, et relevés avec des cordons qui en tombant servent à cacher les joints des glaces, en sorte qu'elles paroissent être d'une seule pièce. Des festons de guirlandes et d'autres ornemens produisent le même effet.

Le salon quarré et le salon octogone sont encore enrichis de vingt colonnes, avec leurs arrière-pilastres de marbre bleu jaspé, ainsi que les quatre pilastres du salon demi-octogone. Six statues dans le goût antique représentent Mercure et Momus dans le fond, et aux côtés quatre Muses peintes en marbre blanc et de grandeur naturelle, ainsi que les autres. Ces ouvrages sont de Charles Vanloo, et peints de très bon goût. La grande arcade du fond, où commence la troisième partie de la galerie, a seize pieds de haut sur dix de large : deux Renommées y soutiennent les armes du roi en relief.

Vingt-deux lustres de crystaux, garnis chacun de douze bougies, descendent des trois plafonds par des cordons et des houpes d'or et de soie. Trente-deux bras portant des doubles bougies sont placés dans l'entre-deux des pilastres qui soutiennent les loges. Dix girandoles de cinq bougies chacune sont placées sur les pilastres couples du grand salon, et dans le salon octogone il y a sur chacun des pilastres une girandole à trois branches, en sorte que cette salle est éclairée par plus de trois cens bougies, sans compter les chandelles, lampions et pots à feux qui se mettent dans les coulisses et avenues du bal.

Trente instrumens placés, quinze à chaque extrémité de la salle, composent la symphonie pour



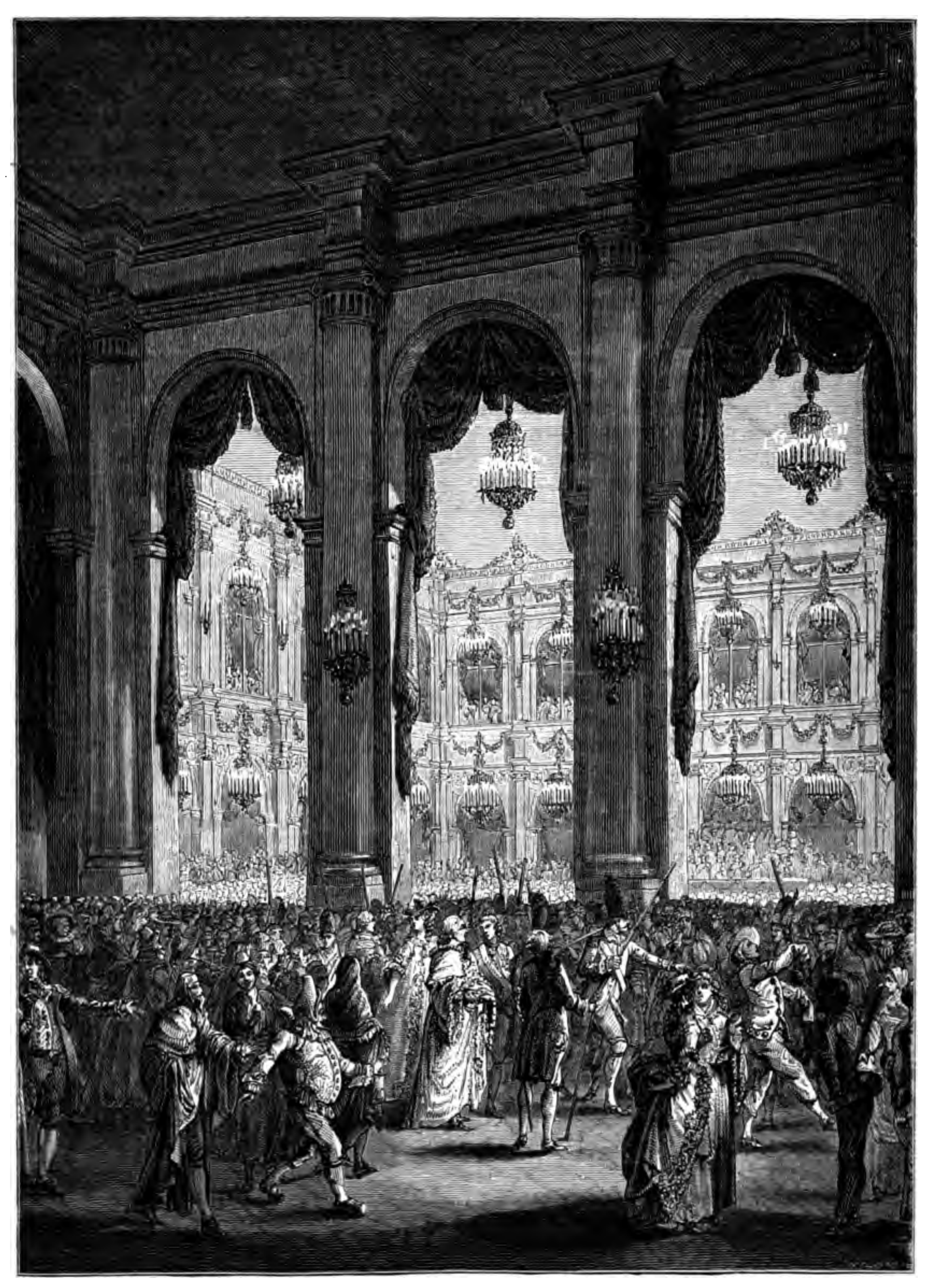


Planche IV. — *Le Bal masqué* (XVIIIe siècle), dessiné et gravé par J.-M. Moreau.

le bal, mais pendant une demi-heure avant qu'il commence ces instrumens s'assemblent dans le salon octogone, avec des tymballes et des trompettes, et donnent un concert composé de grands morceaux de symphonie des meilleurs maîtres. On peut assurer que ce bal forme un des plus beaux spectacles que l'on puisse voir, tant par le coup d'œil de la salle où il se donne que par la quantité de masques qu'il attire pendant tout le carnaval.

La vogue du bal de l'Opéra n'a jamais cessé un instant, et elle a eu des époques de recrudescence remarquables. Telle est celle qui signala le temps où Musard, musicien excentrique mais non sans talent, Musard, qu'on surnommait *le Paganini de la danse* et *le Roi du quadrille,* s'installa à la tête de l'orchestre de ce bal, sous le règne de Louis-Philippe. Musard devint alors une des célébrités de Paris, et l'on s'étouffait à l'Opéra, les nuits de bal, pour le voir diriger cet orchestre gigantesque, comprenant 24 violons de chaque côté, des altos et des contrebasses en proportion, où les cuivres étaient représentés par 14 cornets à pistons et 12 trombones, et avec lequel il obtenait des effets de sonorité véritablement curieux, effets qu'il augmentait encore par des excentricités telles que le fracas de plusieurs chaises qu'on brisait en mesure à un moment donné, ou d'un pistolet qu'on faisait partir à l'attaque du galop final d'un quadrille. Les danseurs, grisés par l'éclat de ces sonorités si puissantes et si étranges, mis hors d'eux par la verve et la furie que Musard déployait à la tête de ses musiciens, allaient alors le prendre de force sur son estrade, le mettaient sur leurs épaules et lui faisaient faire ainsi le tour de la salle en le portant triomphalement, tandis que tous les assistants s'égosillaient à crier sur tous les tons : *Vive Musard!* Un jonral d'alors le dépeignait ainsi :

Tantôt il se lève, regarde le plafond, mesure le public du haut de sa majesté, se gratte la tête ou se tient les côtes; tantôt il s'asseoit, passe la main sur son front, siége de tant de génie, réceptacle de tant d'harmonie, entrepôt de tant de responsabilité. Dans certains moments, la pointe de son archet plane sur la note jusqu'à son agonie, et l'aide à mourir; dans d'autres, l'archet semble ramasser la note par terre, et la ramener vers le pupitre. C'est un curieux spectacle, je vous assure, que celui de M. Musard conduisant son orchestre. On ne se lasse pas de l'admirer...

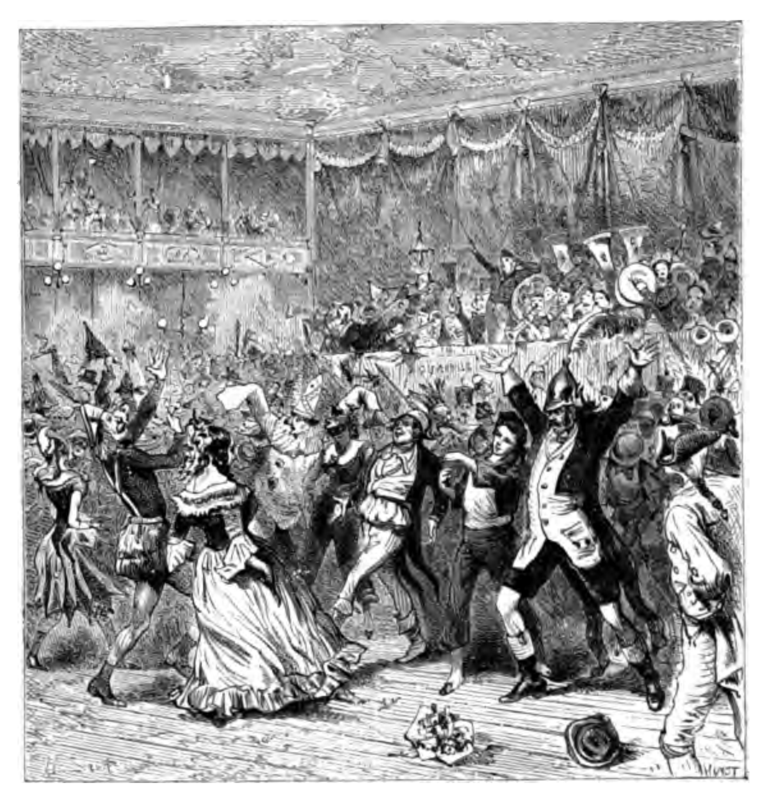
A cette époque, les bals de l'Opéra se donnaient régulièrement chaque samedi pendant toute la durée du carnaval, et l'on en donnait un dernier le jeudi de la mi-carême. Après Musard, ce fut M. Strauss qui conduisit l'orchestre. Cela dura jusqu'en 1873, époque de l'incendie de la salle de la rue Le Peletier. Lorsque, deux ans après, la salle du boulevard des Capucines fut inaugurée, il fut question de supprimer les bals, par la crainte qu'on avait qu'ils fussent préjudiciables à la conservation artistique du monument. On finit cependant par les autoriser de nouveau, mais au nombre de quatre seulement par hiver, et leur succès est encore tel que ces quatre bals produisent une recette brute de 150 à 200,000 francs. Aujourd'hui il y a deux orchestres, l'un dans la salle même, dirigé par M. Olivier Métra ou par M. Arban, l'autre dans l'avant-foyer, à la tête duquel est placé M. Farbach, le fameux chef d'orchestre hongrois.

BALS (LES) AU THÉATRE. — La mode des bals, même des bals masqués, ne date pas d'aujourd'hui, et les anciens ne dédaignaient pas plus que nous le plaisir de la danse. Un chroniqueur du siècle dernier s'expliquait ainsi à ce sujet :

On trouve l'usage des bals établi dès l'antiquité la plus reculée. On en distingue de trois sortes : les bals de cérémonie, les bals masqués et les bals publics. La danse simple fait le fond de ce spectacle, et il est fort en usage dans les occasions solennelles. Les bals se multiplièrent dans la Grèce, à Rome et en Italie. On n'y paroissoit qu'avec la parure la plus recherchée. C'est dans ces occasions que les personnages les plus graves se faisoient honneur d'avoir cultivé la danse dans leur jeunesse. Socrate est loué des philosophes qui ont vécu après lui de ce qu'il dansoit comme un autre dans les bals de cérémonie d'Athènes. Platon mérita leur blâme pour avoir refusé de danser à un bal que donnoit un roi de Syracuse. Et le sévère Caton, qui avoit négligé de s'instruire dans les premières années de sa vie d'un art qui étoit devenu chez les Romains un objet sérieux, crut devoir se livrer à cinquante-neuf ans aux instructions d'un maître à danser de Rome. Après la destruction de l'empire,

les États qui se formèrent de ses débris retinrent tous cette institution ancienne. On donna des bals de cérémonie jusqu'au tems où le génie trouva des moyens plus ingénieux de signaler la magnificence et le goût des souverains. Mais ces belles inventions n'anéantirent point un usage si connu ; les bals subsistèrent et furent même consacrés aux occasions de la plus haute cérémonie. Philippe II, roi d'Espagne, étant arrivé à Trente durant la tenue du concile, les Pères ordonnèrent un bal pour sa réception. Les dames les plus qualifiées de la ville y furent invitées : le cardinal de Mantoue ouvrit le bal, et tous les Pères du concile dansèrent avec autant de modestie que de dignité. Les bals de Louis XIV furent magnifiques ; ils se ressentoient de cet air de grandeur qu'il imprimoit à tout ce qu'il ordonnoit.

On s'ennuyoit à Rome dans les bals de cérémonie, et on s'amusoit dans la célébration des fêtes saturnales, sous mille déguisemens différents. Voilà l'origine des bals masqués. Les avantures que le masque servoit ou faisoit naître, les caractères di-



Types et costumes du bal Chicard, d'après Gavarni.

vers de danse qu'il donnoit l'occasion d'imaginer, l'amusement des préparatifs, le charme de l'exécution, les équivoques badines auxquelles l'*incognito* donnoit lieu firent le succès de cet amusement. Il a été extrêmement à la mode en France pendant l'espace de deux cents ans. Les Grecs n'ont point eu ce genre, et les Romains ne l'ont eu que fort tard. Parmi les moyens d'amusement que ces bals procurent, ils ont des inconvéniens, et ils ont causé des malheurs. Néron, masqué indécemment, couroit les rues de Rome et déshonoroit sans scrupule les plus honnêtes femmes. Dans un bal masqué que la duchesse de Berry donna aux Gobelins, le roi Charles VI, qui y étoit venu masqué en sauvage, faillit à être brûlé vif par l'imprudence du duc d'Orléans ; plusieurs courtisans y périrent, et d'autres ne se sauvèrent qu'en se plongeant dans une cuve pleine d'eau qu'un heureux hazard fit rencontrer.

On a vu à l'article *Bals de l'Opéra* de quelle façon les bals masqués prirent naissance dans nos théâtres, au commencement du siècle dernier. Le succès obtenu sous ce rapport par



l'Opéra lui suscita aussitôt des rivaux, rivaux qu'en vertu de son privilège, de sa puissance et de la faveur dont il était l'objet, il sut bientôt réduire au silence, au moins pour un temps. Le même chroniqueur nous renseigne encore sur ce point :

Le 26 décembre 1716 les Comédiens François avoient obtenu de M. le duc d'Orléans, régent, la permission de donner des bals publics sur leur théâtre. Ces bals devinrent si fort à la mode, que ceux de l'Opéra se trouvèrent déserts, et furent fermés les trois derniers jours du carnaval de cette année-là. Les directeurs de l'Académie royale de musique, effrayés du préjudice que cette permission leur causeroit, si elle venoit à subsister, firent de si fortes représentations et employèrent des instances si pressantes, qu'elle fut retirée en 1721.



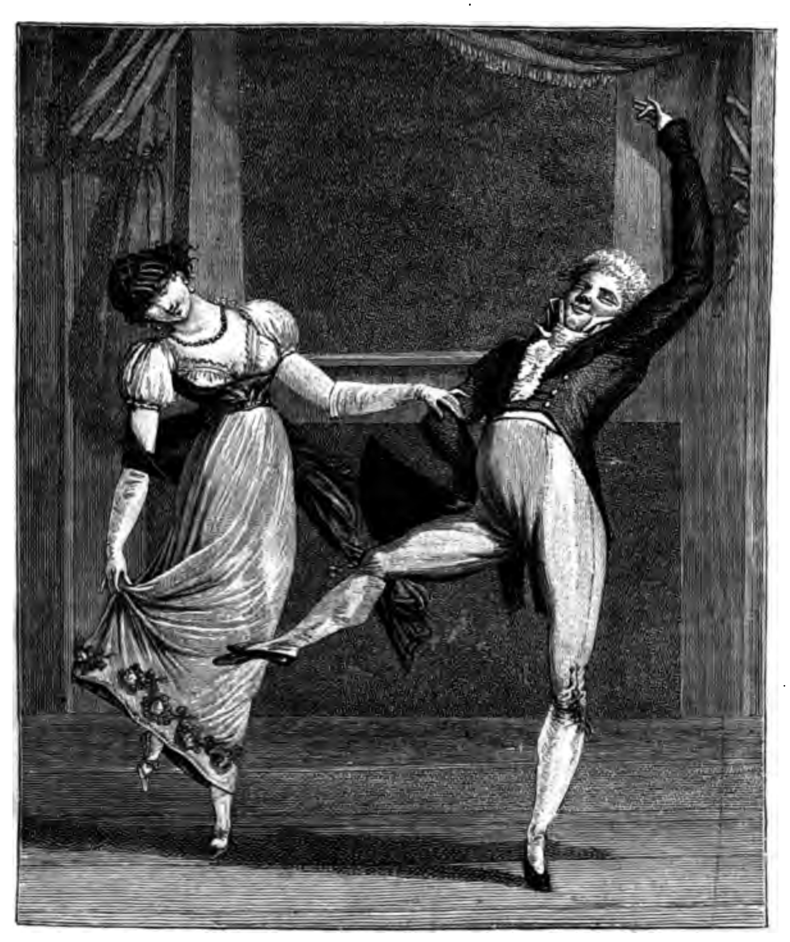
Ballet où Charles VI faillit être brûlé vif, d'après une miniature des Chroniques de Froissart (xve siècle); à la Bibl. nat.

Les Comédiens Italiens ayant abandonné leur théâtre de l'Hôtel de Bourgogne pour en ouvrir un nouveau à la Foire de S.-Laurent, voulurent aussi, pour grossir leur recette, donner le bal deux fois par semaine, le dimanche et le mercredi; mais les chaleurs de la saison leur firent discontinuer cette entreprise après quelques semaines.

Plusieurs années après, l'Opéra-Comique, qui étoit alors sous la direction du sieur Ponteau, donna aussi plusieurs bals. Il y en eut un la nuit du 4 au 5 octobre sur ce théâtre, au niveau duquel on avoit construit un plancher qui remplissoit toute la longueur de la salle, qui étoit très bien décorée. L'assemblée fut brillante, et les boutiques de la Foire furent éclairées pendant toute la nuit. Ainsi fut terminé l'Opéra-Comique de la Foire de S.-Laurent en 1734. Le succès de ce premier bal engagea le directeur d'en donner les années suivantes, et tous les ans à la fête du roi il y eut un bal dans la salle de l'Opéra-Comique pendant plusieurs années.

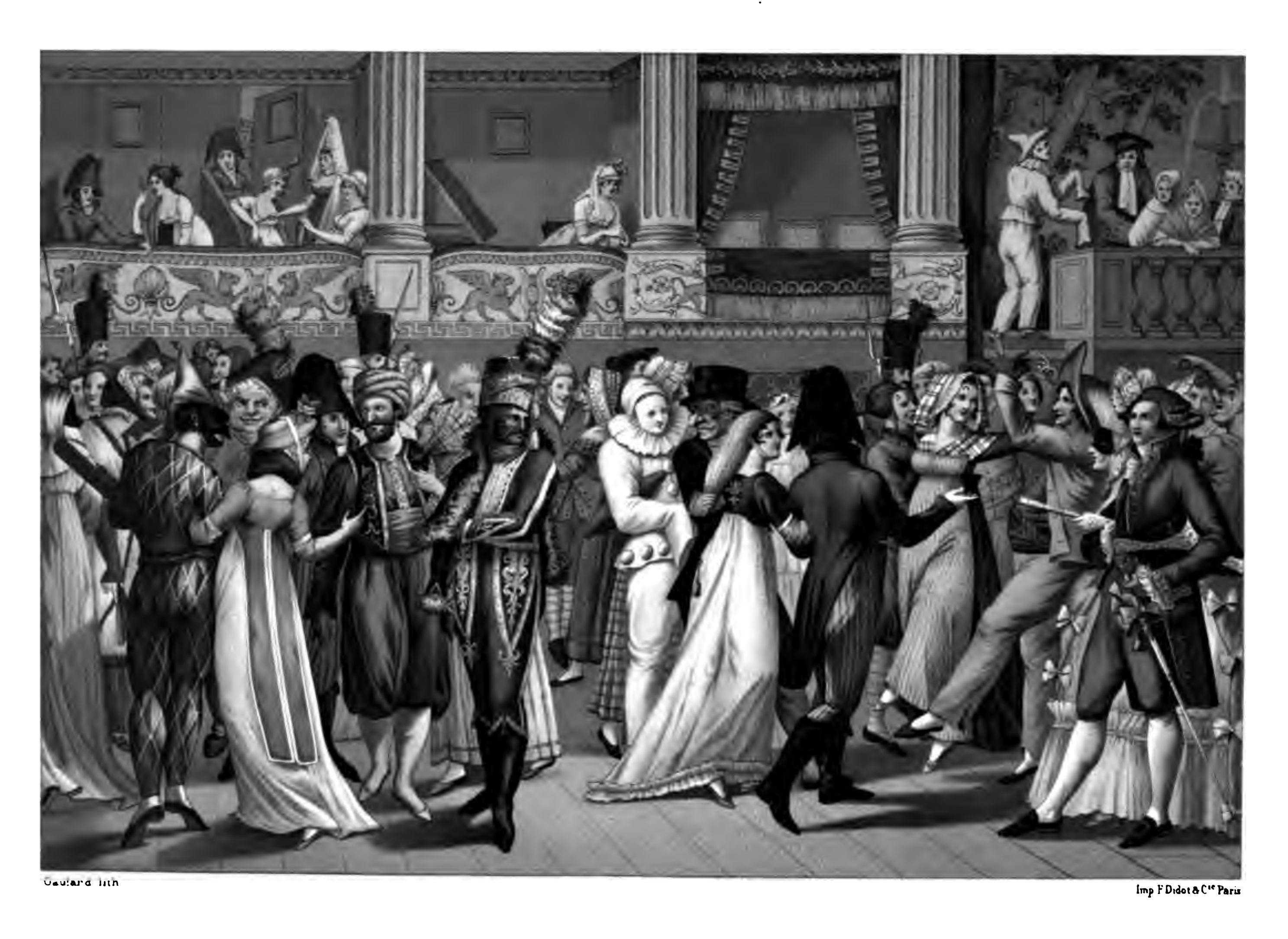
Tout le monde sçait que M. Granval, comédien du Roi, obtint il y a sept ou huit mois la permission de donner huit bals publics à son profit dans la salle de la Comédie-Françoise. On lui laissa la liberté de choisir les jours qu'il jugeroit à propos pour ces assemblées. Il donna son premier bal le dimanche 6 mai 1753.

On voit que l'Opéra avait trouvé des imitateurs qui finirent par avoir raison de ses prétentions. Bientôt les théâtres n'eurent plus le monopole des bals, et des établissements se fondèrent où la danse faisait partie des divertissements offerts au public. En 1773, on dansait au Ranelagh, au bal d'Auteuil, au Colysée, au jardin des frères Ruggieri, les fameux artificiers, au Waux-hall de Torré, autre artificier célèbre. Puis, avec la Révolution, les bals publics, comme les théâtres, se multiplièrent d'une façon prodigieuse. « Ces divertissements, disait un annaliste, se multiplient depuis la Révolution. Il y en a un publiquement affiché chez M. Blanchard, rue de Saintonge; un au Temple, chez M. Desbordes; un, rue de Lancry, chez un marchand de vin, c'est une fille qui en a l'inspection; un très beau et très suivi, rue de la Tixeranderie. Et plus de 400 autres qui se nuiront réciproquement, parce que ce n'est pas le désir d'amuser le public qui guide tous les entrepreneurs de ces bals, mais le désir de gagner de l'argent (1). »


La manie de la danse, d'après Debucourt.

A l'époque de la Restauration, et surtout sous la monarchie de Juillet, il y avait encore à

(1) *Almanach général des Spectacles*, 1791.



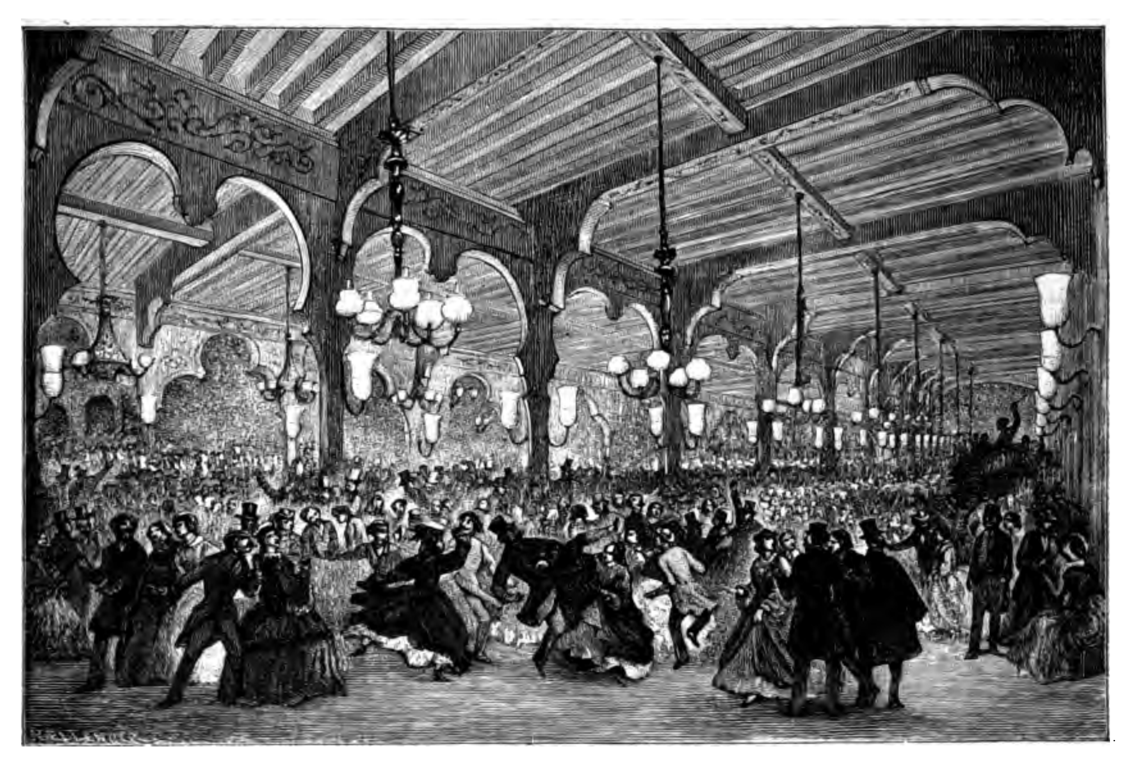
Gaulard lith. Imp. F. Didot & Cie Paris

BAL DE L'OPÉRA, D'APRÈS BOSIO

Paris beaucoup de bals publics, et l'on pouvait citer des établissements célèbres en ce genre, tels que le Prado, la Closerie des Lilas, les bals Vivienne, les bals Chicard, Valentino, le Jardin Turc, etc. Il semblait alors que Paris entier fût piqué de la tarentule, et la plupart de nos théâtres donnaient chaque hiver toute une série de bals masqués. Il y en avait à la Renaissance, à la Porte-Saint-Martin, aux Variétés, à l'Opéra-Comique, partout. C'est à ce dernier théâtre que Musard, avant d'entrer en vainqueur à l'Opéra, faisait ses prouesses, et c'est lui qu'un journal raillait de la façon que voici :

Oh! qu'il est beau, qu'il est sublime, qu'il est excentrique et idéal, ce monsieur Musard! Depuis le boulevard Saint-Martin jusqu'en Chine, vous ne trouverez pas une personne, pas une chose, pas un chef d'orchestre qui lui soit comparable.

Mais qui n'a pas vu Musard aux fêtes nocturnes



Le bal du Prado, célèbre en 1840.

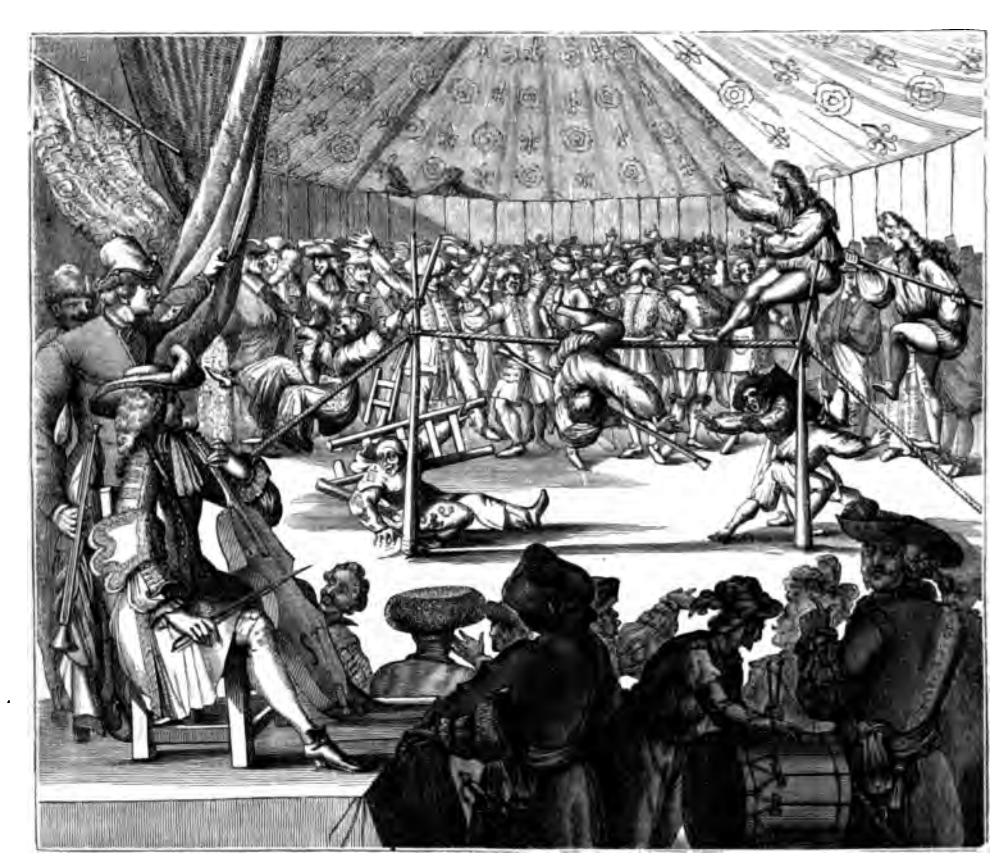
de l'Opéra-Comique, celui-là n'a rien vu. Là, sur ce pont vénitien, le maestro, éclairé par mille bougies apparaît dans son vrai jour. Là, on le contemplerait des heures entières. Ce n'est pas un homme, ce n'est pas un musicien, c'est un dieu qui conduit l'orchestre. Tantôt il roule ses yeux comme deux boules enflammées; tantôt il les promène avec calme de droite à gauche et de gauche à droite. Son infatigable archet marque chaque note, depuis la ronde jusqu'à la double-croche, et semble conduire les sons jusqu'à l'oreille des auditeurs. Avec son regard, Musard magnétise tout ce qui l'entoure; avec son archet, il ramène les égarés, contient les audacieux, avertit les distraits, rallie les traînards et maintient les fougueux. Dans l'*adagio*, dans l'*andante*, son visage est onctueux, sa bouche est riante, son attitude est pleine de dignité et de contemplation plastique. Dans l'*allegro*, son œil lance des éclairs, ses nerfs s'agitent, et tout son corps réalise la chimère du mouvement perpétuel. Alors il ne bat plus la mesure, il la frappe à coups redoublés, des pieds, des mains, des coudes et des genoux. Son pied fait voler la poussière en l'air, et jette de la poudre aux yeux.

Malgré ces railleries innocentes, Musard attirait beaucoup de monde à l'Opéra-Comique. Aujourd'hui, le goût de la danse a passé de nos

mœurs, au moins en ce qui concerne les endroits publics où il s'exerçait jadis. Depuis vingt ans, la multiplicité sans cesse croissante des cafés-concerts a tué les bals publics, qui ont presque tous disparu l'un après l'autre, et de tous nos théâtres l'Opéra est le seul qui donne encore chaque année quelques bals masqués.

Naguère, en province, sous le régime administratif des théâtres, ceux-ci avaient seuls le droit de donner des bals masqués. Il n'en est plus de même aujourd'hui, depuis le retour de la liberté théâtrale, mais on ne danse pas plus maintenant en province qu'à Paris, — publiquement parlant.

BALADIN. — Le baladin est une variété du genre saltimbanque, et désigne un bouffon,



Danseurs de corde tombant avec leur balancier (d'après une estampe populaire du XVIIe siècle).

un faiseur de tours, un sauteur, un bateleur. Sa personnalité se confond tellement avec celle de ce dernier que, afin de ne pas faire double emploi, nous renvoyons au mot *Bateleur* pour ce que nous avons à en dire.

BALANCIER. — C'est une longue et lourde perche que le danseur de corde tient d'ordinaire dans ses deux mains, horizontalement, et qu'il fait pencher tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, afin que le poids de cet énorme bâton, qu'il fait porter selon le besoin à droite ou à gauche, l'aide à se maintenir en équilibre sur la corde.

BALAYER LES PLANCHES. — C'est une expression dont se servent les comédiens lorsqu'ils sont appelés à jouer dans une petite pièce qui commence le spectacle, et qui est destinée à faire attendre au public la pièce de résistance. Ils appellent cela « balayer les planches. »

BALCON. — On appelle balcon la première des galeries qui font le tour d'une salle de spectacle, d'une avant-scène à l'autre, celle qui, par conséquent, est située au premier étage. Le balcon est occupé par une série de deux ou trois rangs de fauteuils numérotés, qui pren-



Le *Ballet de la Royne*, par Balthazar de Beaujoyeulx, dansé en 1581.

nent le nom de fauteuils de balcon. Après l'orchestre, le balcon, surtout de face, est la meilleure place d'un théâtre. Il offre pour les femmes cet avantage que non seulement c'est celle d'où l'on voit le mieux, mais encore celle où l'on est le mieux vu. Il n'y a pas de balcon à l'Opéra, où les deux côtés de la salle sont entièrement occupés par des loges ; mais il est rem-

placé par un vaste amphithéâtre, qui offre les mêmes avantages.

BALLERINE. — Nom qu'on donne souvent aux danseuses de théâtre et qui nous vient de l'Italie, où le mot *ballerina* est plus usité que celui de *danzatrice*. Les ballerines françaises ont toujours joui d'une si grande renommée en Italie, qu'aujourd'hui encore, dans ce pays, pour indiquer, dans les troupes de ballet, l'emploi féminin le plus important, on le désigne ainsi : *Prima ballerina di rango francese.*

BALLET. — Un écrivain du dix-huitième siècle, Compan, a donné une définition aussi précise qu'excellente du mot ballet, en le caractérisant ainsi : « Action théâtrale qui se représente par la danse, guidée par la musique. »



Costumes et mise en scène d'un ballet burlesque, au dix-septième siècle.

Le ballet, en effet, est une action scénique à laquelle concourent seulement la danse et le geste, et que soutient constamment la musique. Lorsqu'il est le fruit d'une heureuse association, l'œuvre intelligente d'un véritable poète et d'un musicien inspiré, le ballet produit un spectacle adorable, véritable joie de l'esprit et des yeux, qui fait naître des sensations particulières, délicieuses, multiples, et sans analogues dans le domaine des arts. La rêverie, la grâce et la poésie, après s'être donné rendez-vous dans le cerveau du poète et du musicien, se réunissent pour enchanter le spectateur ; la fiction prend corps sur la scène, se matérialise en quelque sorte, sans rien perdre pourtant de son caractère particulier, et le transporte, sans qu'il en ait conscience, pour ainsi dire, dans un monde imaginaire et merveilleux, où la fantaisie dans ce qu'elle a de plus idéal, de plus vaporeux, de plus exquis, peut librement se donner carrière,



PLANCHE V. — *La Princesse d'Élide* comédie-ballet, d'après une planche de *les Plaisirs de l'île enchantée.*

aidée qu'elle est de toutes les ressources que l'art humain peut lui prêter, aussi bien en ce qui concerne l'illusion des yeux que le charme de l'oreille. L'action dramatique, la beauté plastique, la poésie, la peinture, la musique et la danse, tout, — la parole exceptée, — tout concourt à cet enchantement, tout se réunit pour présenter dans un ensemble unique, incomparable, le spectacle à la fois le plus complet, le plus aimable, le plus riche et le plus naturel qu'il soit donné à l'homme d'admirer.

Le ballet n'a pas toujours été ce que nous le voyons aujourd'hui, où, sous l'aspect du ballet d'action, du ballet-pantomime, il a pris sa forme définitive. Les anciens n'employaient guère la danse et la pantomime que comme intermèdes plus ou moins développés, bien que les danses hiéroglyphiques des Égyptiens, exécutées sur une musique de caractère, semblent devoir être rapprochées de nos ballets modernes. Mais les Grecs, qui estimaient tant la danse, et après eux les Romains, ne l'ont guère fait entrer que comme accessoire dans leurs actions dramatiques, tragédies ou comédies.

Il faut arriver au seizième siècle pour trouver, dans les *mascarades, boutades, bouffonneries, momeries* qui se dansaient alors, l'embryon du ballet moderne. Ce n'étaient encore là, toutefois, que des divertissements de danse, dépourvus de toute action. Bientôt on mêla à ces divertissements quelques vers, quelques stances récitées ou chantées, et la vogue de ces sortes de jeux devint telle qu'il ne fallait qu'une circonstance pour les tirer de l'ordinaire et leur donner une partie au moins de l'éclat dont ils étaient susceptibles. Cette circonstance se produisit en 1581, lorsque le mariage de la jeune princesse Marguerite de Lorraine, belle-sœur de Henri III, avec le duc Anne de Joyeuse, donna lieu à des fêtes jusque-là sans précédent à la cour de France. C'est alors que l'italien Baltazarini, dit Balthazar de Beaujoyeulx, imagina et réalisa ce fameux *Ballet comique de la Royne*, heureux mélange de poésie, de danse et de musique accompagnées de décors et de costumes merveilleux, dont la représentation ne coûta pas moins de douze cent mille écus.

Dès lors le ballet de cour était né, et, après quelques alternatives d'obscurité et d'éclat, nous le verrons briller de toute sa splendeur sous Louis XIII, et plus encore sous Louis XIV, qui en faisait lui-même « le plus bel ornement, » c'est-à-dire qui y dansait en personne avec une vaillance et une ardeur sans égales. Les premiers du genre furent *le Triomphe de Minerve, la Délivrance de Renaud, Tancrède dans la forêt enchantée,* ensuite desquels vinrent tous les ballets fameux qui firent les délices de la cour de Versailles, ballets mêlés de chant, qui nous acheminaient indirectement vers l'opéra, et dont les paroles étaient écrites par Benserade, Molière et quelques autres, tandis que Lully en composait généralement la musique.

C'est alors que prit naissance, entre les mains de Molière, la comédie-ballet, genre un peu hybride, il faut le dire, mais dont il nous a laissé de si heureux échantillons : *les Fâcheux, le Sicilien, l'Amour médecin*, puis *la Princesse d'Élide, les Amants magnifiques*, et ces excellentes comédies qu'on joue aujourd'hui sans le secours de la danse qui les encadrait alors, *le Malade imaginaire, Monsieur de Pourceaugnac, le Bourgeois gentilhomme.* Trente ans plus tard, et quelques années seulement après la mort de Lully, surgissait sur notre grande scène lyrique l'opéra-ballet, mélange de chant et de danse qui paraît avoir été fort original, et dont le premier modèle fut donné par le poète Houdard de la Motte et le musicien André Campra dans une œuvre élégante, pimpante et charmante qui avait nom *l'Europe galante.* Ce genre de l'opéra-ballet, auquel on donna bientôt le simple nom de ballet, régna victorieusement à l'Opéra pendant plus de soixante ans, et jusqu'après la mort de Rameau. Il reposait le spectateur des grandes émotions de la tragédie lyrique, et on lui doit de grands succès, entre autres ceux qu'il remporta avec *le Carnaval de Venise, les Fêtes vénitiennes, les Fêtes de Thalie, le Ballet des Ages, les Éléments, le Ballet des Sens, les Indes galantes, les Fêtes d'Hébé, les Caractères de la Folie, Platée, les Surprises de l'Amour*, etc., etc.

Il faut arriver à l'année 1776 pour rencontrer à l'Opéra la première manifestation du véritable ballet, du ballet-pantomime, sans adjonction de paroles. Nous la trouvons dans *les*

Caprices de Galathée, ballet de Noverre, qui devint bientôt l'un des maîtres du genre. Le public prit goût à ce spectacle, et l'on voit se succéder rapidement *les Horaces, la Chercheuse d'esprit, les Petits Riens*, dont la musique fut écrite par Mozart, *Annette et Lubin, Ninette à la cour, Médée et Jason, la Fête de Myrza, le Déserteur, Psyché,* qui presque tous obtinrent d'éclatants succès, et dont le dernier a fourni une carrière de près de douze cents représentations. A cette époque, on n'attachait aucune importance à la musique des ballets. Il est vrai qu'elle ne présentait alors rien d'original, et ne constituait guère autre chose qu'un simple travail d'arrangement. On cherchait des motifs connus, des airs populaires, des ponts-neufs, qui, par le souvenir des paroles qu'ils portaient d'ordinaire, indiquassent au spectateur, d'une



Costumes d'un ballet noble, au dix-septième siècle, d'après Martin.

façon presque précise, la situation scénique, ou la soulignassent de telle manière qu'il lui fût impossible de se tromper. Aussi ne connaît-on guère les noms des auteurs de la musique des ballets de ce temps, qui s'effacent complètement devant les chorégraphes, lesquels n'étaient autres que Noverre, Gardel aîné et Vestris père.

Quant aux danseurs, c'étaient les premiers du monde, non seulement en ce qui concerne la danse proprement dite, mais aussi l'art du théâtre, le mouvement dramatique et la pantomime. Elle serait longue à établir, la dynastie des danseurs de premier ordre qui se succédèrent à l'Opéra pendant plus d'un siècle et qui firent, en leur genre, la gloire et la fortune de ce théâtre, où ils attiraient le public en foule et provoquaient d'enthousiastes admirations. Ce furent d'abord Pécourt et Ballon, Dumoulin et Blondy, Lestang et Magny, Favier et du Mirail, auprès desquels se montraient Mlles Subligny, Prevost, Guyot et Dan-

geville, cette gracieuse Dangeville dont les pieds, disait-on, faisaient tourner toutes les têtes. Puis, ce furent Boutteville, Maltayre, Laval, Dupré, auquel un fanatique adressait ce madrigal :

Ah ! je vois Dupré qui s'avance :
Comme il développe ses bras !
Que de grâces dans tous ses pas !
C'est, ma foi, le dieu de la danse.

Avec ceux-ci, l'Opéra avait Mlle Mariette, Mlle Puvigné, et ces deux reines de la danse, ces deux rivales dont les triomphes furent si éclatants et si prolongés : l'inimitable Sallé, et Camargo l'enchanteresse.

Ces deux dernières firent littéralement la fortune de l'Opéra, et pendant vingt ans firent courir tout Paris. On célébrait leurs talents en prose et en vers, avec cette différence qu'on chantait aussi les vertus privées de Mlle Sallé, tandis que la Camargo se faisait un renom d'un autre genre. « De son art enchanteur, » disait-on de la première,

De son art enchanteur tout reconnut les loix.
Dans Londres, dans Paris, tout vola sur ses traces.
Elle fut sans égale, et parut à la fois
Élève des Vertus et rivale des Grâces.

Voltaire lui-même fit passer à la postérité la chasteté de Mlle Sallé :

De tous les cœurs et du sien la maîtresse,
Elle allume des feux qui lui sont inconnus.
De Diane c'est la prêtresse
Dansant sous les traits de Vénus.

Quant à Mlle Marie-Anne Cupis de Camargo, les hommages poétiques ne lui manquèrent pas non plus. Un de ses admirateurs, M. de la Faye, plaça ce quatrain au bas du portrait de la charmante danseuse fait par le célèbre peintre Lancret :

Fidelle aux loix de la cadence,
Je forme au gré de l'art les pas les plus hardis.
Originale dans ma danse,
Je peux le disputer aux Balons, aux Blondis.

Voltaire admirait l'une comme l'autre, et après avoir cité les vers que lui inspira seule Mlle Sallé, je reproduirai ceux-ci, dans lesquels il célèbre à la fois le talent des deux danseuses :

Ah ! Camargo, que vous êtes brillante,
Mais que Sallé, grands dieux, est ravissante !
Que vos pas sont légers, et que les siens sont doux !
Elle est inimitable, et vous êtes nouvelle.
Les Nymphes sautent comme vous,
Mais les Grâces dansent comme elle.

Après tous les artistes que je viens de nommer, il faut encore citer, parmi ceux qui portèrent au plus haut point l'art de la danse à l'Opéra, d'abord Lany et Hamoche, puis toute cette lignée de danseurs et de chorégraphes fameux : Vestris père et fils, dont le premier s'intitulait modestement « le Dieu de la danse », les deux Gardel, aîné et cadet, et Dauberval. Cet art a-t-il vieilli, ou bien ces grands artistes possédaient-ils des qualités dont le souvenir même s'est complètement éteint ? Toujours est-il que depuis plus d'un demi-siècle, pas un danseur n'a pu renouveler leurs exploits et approcher de leur renommée. Après eux, il faut encore rappeler Nivelon, Blache et Branchu. Parmi les femmes, la plus célèbre à la suite de Mlle Sallé et de la Camargo fut incontestablement la Guimard, qui fit, elle aussi, tourner toutes les têtes, et dont la renommée devint européenne. Son sceptre passa successivement aux mains de Mlle Carville, de Mlle Allard, la maîtresse de Vestris père, qui fut aussi une danseuse de premier ordre, puis de Mme Vestris, et de Mlles Heinel, Peslin, Asselin, Dorival, Théodore, Saulnier, etc. Bref, je l'ai dit, le ballet n'a jamais cessé d'être en honneur à l'Opéra, et il n'est pas de sacrifices que ce théâtre ne fît pour lui conserver, à quelque point de vue que ce fût, sa richesse et sa splendeur.

Mais ses exploits, à Paris, ne se bornèrent pas à ce seul théâtre. Lorsque, en 1791, la liberté absolue fut établie en ces matières, plusieurs autres, parmi lesquels, outre l'Ambigu et la Gaîté, on peut citer les Jeunes-Artistes, le Lycée-Dramatique, le théâtre Sans-Prétention, les Jeunes-Élèves, le Théâtre-Mythologique, le Marais, le théâtre d'Émulation, donnèrent un grand essor au genre du ballet-pantomime, qui passionnait véritablement les Parisiens. On vit même, en 1795, le théâtre de la Cité adopter complètement ce genre et prendre le titre de théâtre de la Pantomime-Nationale, allant jusqu'à s'aider, pour donner plus de

pompe et plus d'éclat à son spectacle, des chevaux de Franconi. Plus tard, après le décret de 1806 qui replaçait les théâtres sous le régime des privilèges, la Gaîté, puis la Porte-Saint-Martin firent entrer le ballet pour une part importante dans leur répertoire. Ce dernier surtout soigna le ballet d'une façon toute particulière, et pendant plus de trente ans rivalisa presque sous ce rapport avec l'Opéra, remportant de grands succès avec tous ces ouvrages : *Aroun-Al-Raschid, la Fille mal gardée, les Bergers de la Sierra, les Meuniers, Almaviva et Rosine, Polichinelle vampire, Scaramouche, la Neige, Gulliver, Faublas*, etc. Il



Mlle Sallé, d'après le portrait de Lancret, gravé par Larmessin.

n'y a guère plus de trente ans que la Porte-Saint-Martin a renoncé au ballet.

Quant à l'Opéra, il ne l'a jamais négligé, et l'on sait quels succès il a obtenus, depuis le commencement de ce siècle, dans le genre du ballet, surtout à partir du moment où de grands artistes ne dédaignèrent pas d'écrire de charmante musique pour les ouvrages de ce genre. Méhul et Berton d'abord, plus tard Herold et Schneitzhoeffer, puis Adolphe Adam, Labarre, et après eux M. Léo Delibes, ont écrit des partitions exquises pour tous ces jolis ballets qui avaient nom *le Jugement de Pâris, la Dansomanie, l'Enfant prodigue, le Séducteur au village, la Sylphide, la Tempête, la Somnambule, la Fille mal gardée, la Belle au bois dor-*

mant, la Fille du Danube, le Diable à quatre, la Jolie Fille de Gand, Orfa, Giselle, le Corsaire, Jovita, Graziosa, la Fonti, la Source, Coppélia, Sylvia... Les artistes qui jouaient et dansaient dans ces ouvrages étaient Gardel, Vestris, Coralli, Petipa, Mérante, Branchu, Saint-Léon, Mmes Clotilde, Pauline, Bigottini, Noblet, Taglioni, les sœurs Elssler, Carlotta Grisi, Dumilâtre, Fitz-James, Plunkett, Fanny Cerrito, Rosati, Ferraris, Emma Livry, Mourawieff, Fioretti, Vernon, Bozzacchi, Beaugrand, et tant d'autres dont les noms m'échappent.

Aujourd'hui encore, le genre du ballet jouit à l'Opéra d'un vif éclat, bien que, si la danse s'y trouve toujours bien représentée, l'art si charmant et si expressif de la pantomime y semble considérablement déchu de son ancienne supériorité.

BALLET AMBULATOIRE. — Le mot détermine la chose. Un ballet ambulatoire est



Dauberval et Mlle Allard dansant dans l'opéra de *Sylvie*, d'après Carmontelle.

un ballet mobile, un ballet *marchant*, dansé en plein air, aux sons d'une musique vigoureuse. Castil-Blaze nous a donné d'un ballet de ce genre, exécuté à Lisbonne, une description qui n'est pas sans intérêt :

Les Portugais ont inventé le ballet ambulatoire. On donne ce nom à un spectacle de marches, de danses, de machines, exécuté successivement sur la mer, le rivage, les promenades, les places publiques. C'est une imitation de la pompe tyrrhénienne, décrite par Appian Alexandrin. La canonisation du cardinal Charles Borromée fut célébrée à Lisbonne par un ballet de ce genre.

Un vaisseau richement orné, flottant sous des voiles de diverses couleurs, des cordages de soie, des pavillons magnifiques, portait l'image du saint, sous un dais de brocart d'or. Il se présente dans la rade ; tous les vaisseaux du port, en superbe appareil, s'avancent à sa rencontre, et lui rendent les honneurs militaires ; on le ramène en grande pompe, au bruit de toute l'artillerie des forts. Les châsses des patrons du Portugal, portées par les grands de l'État, et suivies de tous les corps religieux, civils et militaires, reçurent le nouveau saint à son débarquement. La marche commença : quatre chars d'une grandeur extraordinaire étaient distribués sur la ligne immense de la procession. Le premier représentait le palais de la Renommée, le second la ville de Milan, le troisième le Portu-

gal, et le dernier l'Église. Autour de ces machines roulantes, des troupes de mimes et de danseurs exécutaient, au son des instrumens, les actions les plus remarquables du saint, et ceux qui étaient sur le char de la Renommée marquaient par leurs attitudes qu'ils allaient prendre la volée, pour les apprendre à l'univers. Cette pompe passa du port dans la ville, sous plusieurs arcs de triomphe. Les rues étaient décorées de belles tapisseries, et jonchées de fleurs. Sur des théâtres et des échafauds dressés sur les places publiques, on voyait une foule d'acteurs dont les danses vives s'unissaient à la symphonie la plus brillante, pour exprimer l'allégresse publique. On étala des richesses immenses dans cette fête, et l'image du saint fut ornée de pierreries qui valaient plus d'un million.

Les grandes fêtes nationales de la Révolution française, dans lesquelles la Convention semblait vouloir renouveler les spectacles majestueux de l'ancienne Grèce, ont donné dans certains de leurs divertissements l'idée du ballet ambulatoire. Dans ce nombre il faut tout particulièrement citer la superbe « Fête à l'Être suprême », qui fut célébrée le 20 prairial an II et dont le programme avait été tracé, dans le langage emphatique de l'époque, par le fameux peintre David.

BALLON (avoir du). — On dit d'un danseur qu'il a *du ballon* lorsqu'il a la faculté de s'enlever de terre avec légèreté à une grande hauteur. « Observez le *ballon,* dit Blasis; rien ne peut être plus délicieux que de vous voir bondir avec une élasticité gracieuse dans vos pas, touchant à peine la terre, et semblant à chaque instant sur le point de voler dans l'air. »

BANDE SUR LE THÉATRE. — On donne ce nom aux orchestres militaires ou aux fanfares qui paraissent sur le théâtre, dans certains opéras, et viennent mêler leurs sonorités mâles et puissantes à celles des grandes masses chorales et instrumentales employées déjà sur la scène et dans l'orchestre. On en trouve des exemples dans *la Reine de Chypre, Robert Bruce, les Huguenots, l'Africaine* et bien d'autres ouvrages.

BANDES D'AIR. — Partie de la décoration scénique. Les bandes d'air sont des frises qui, dans les décors ouverts, simulent l'air en effet et arrêtent le regard du spectateur, qui, sans cela, se perdrait dans le vide du cintre. (Voy. Frises.)

BANDES DE MER. — Bandes de toile peinte, simulant des vagues et montées sur châssis, qui traversent la scène dans toute sa largeur, et présentent l'idée du rivage de la mer lorsque le décor l'exige.

Dans un décor important, ce procédé un peu primitif est aujourd'hui abandonné. La mer est alors représentée par une toile peinte vaste et très lâche, recouvrant la scène, et sous laquelle on fait courir et s'agiter de petits enfants; ces enfants impriment ainsi à la toile un mouvement capricieux et continu, qui produit l'illusion des vagues.

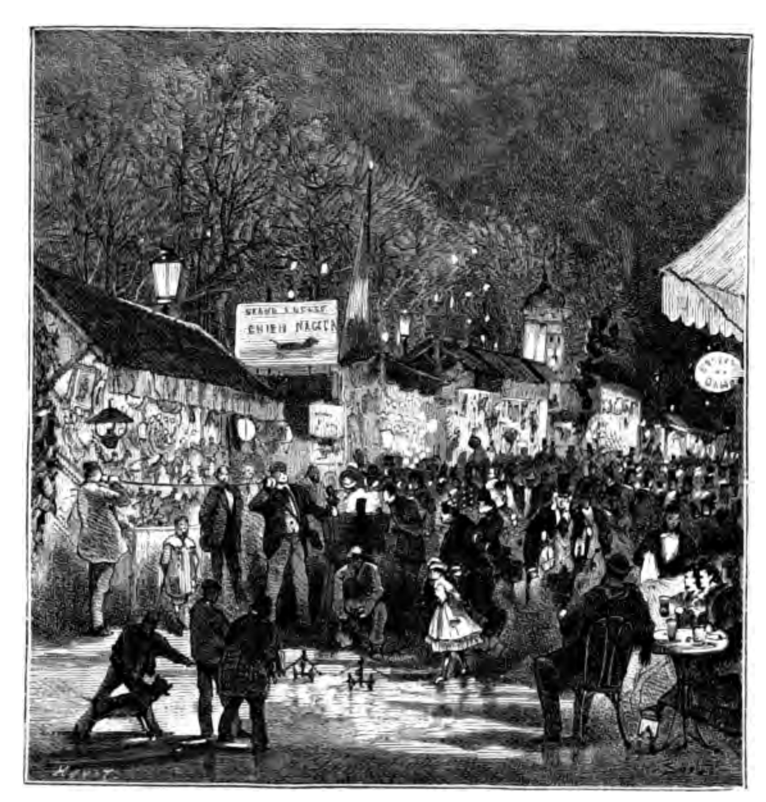
BANQUISTE. — C'est la qualification qu'on applique à certains directeurs de théâtres de province qui font « de la banque », c'est-à-dire une réclame effrénée et grossière qui les fait plus ressembler à un chef de saltimbanques qu'à un entrepreneur sérieux et à un artiste.

BARAQUE. — La baraque est le théâtre des bateleurs et des saltimbanques qui courent les foires, théâtre en bois, naturellement, et construit de telle façon qu'il puisse se démonter pièce à pièce et se transporter facilement d'un endroit à un autre lorsque, la vendange étant faite d'un côté, il faut aller récolter ailleurs. Il y a des baraques de tout genre, de grandes et de petites, de luxueuses et de minables, de belles et de laides; il y a des baraques de chiens savants, de marionnettes, de pantomimes, de phénomènes, de prestidigitateurs, etc. Mais on doit remarquer que les baraques elles-mêmes se sont mises au ton de la civilisation moderne; certaines d'entre elles ont aujourd'hui un luxe de construction, de décors, d'éclairage, qui leur enlève cette mine bon enfant, ce caractère de naïveté qu'elles avaient naguère, et qui leur donne un aspect prétentieux peu en rapport avec le spectacle qu'elles produisent. C'est d'ailleurs, tout naturellement, le public qui fait les frais de cette inutile somptuosité, et la baraque, la classique baraque à

deux sous, tend de jour en jour à disparaître devant la baraque à soixante-quinze centimes.

BARRIÈRES. — On place chaque jour, à la porte de chaque théâtre, des espèces de clayonnages en bois destinés à contenir la foule qui vient faire queue, et auxquels on donne le nom de barrières. Ces barrières, dont la largeur permet seulement à deux personnes de s'y tenir de front, assurent le bon fonctionnement du service à l'heure de l'ouverture des bureaux, en ce sens que chacun passe naturellement à son tour, et que nul ne peut matériellement entrer au théâtre avant celui derrière lequel il est placé.

BARYTON. — C'est la voix d'homme qui, dans le chant, tient le milieu entre la voix de



Baraques de bateleurs et de marchands sur les boulevards de Paris, aux fêtes de Noël et du nouvel an.

basse et celle de ténor, participant à la fois de l'une et de l'autre. Elle a donné son nom à l'un des emplois les plus importants du genre lyrique, soit dans l'opéra, soit dans l'opéra-comique. Font partie de cet emploi les rôles de don Juan dans *Don Juan*, d'Hamlet dans *Hamlet*, de Nevers dans *les Huguenots*, d'Hidraot dans *Armide*, de Nelusko dans *l'Africaine*, de Guillaume dans *Guillaume Tell*, et d'autre part ceux du sénéchal dans *Jean de Paris*, d'Hoël dans *le Pardon de Ploërmel*, de Sganarelle dans *le Médecin malgré lui*, de Pierre dans *l'Étoile du Nord*, de Joconde dans *Joconde*, etc., etc. Les Italiens emploient le même terme que nous (*baritono*) pour caractériser cette voix et l'emploi auquel elle correspond.

BASSE. — C'est la voix d'homme la plus grave. Elle donne son nom à deux emplois du répertoire lyrique, ceux de première basse, qu'on appelle aussi basse chantante, et de seconde basse, que l'on qualifie aussi de basse

comique. Dans le premier de ces deux emplois, on distingue encore certains rôles dits de *basse profonde* parce qu'ils ont été écrits pour des voix exceptionnellement graves, comme l'était, par exemple, celle de Levasseur. Dans *le Barbier de Séville,* Basile est une première basse et Bartholo une seconde basse. Dans l'emploi de première basse doivent être compris les rôles de Bertram dans *Robert le Diable,* de Balthazar dans *la Favorite,* du cardinal dans *la Juive,* de Marcel dans *les Huguenots,* de Leporello dans *Don Juan,* d'Olifour dans *le Dieu et la*

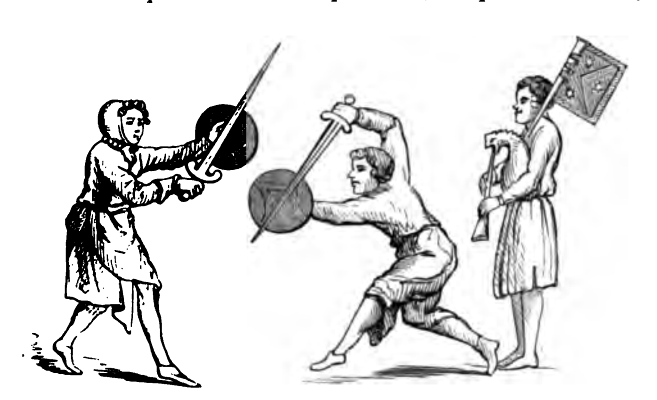


Bateleurs du moyen âge faisant des exercices d'équilibre.

Bayadère, de don Belflor dans *le Toreador,* de Falstaff dans *le Songe d'une nuit d'été,* etc.

Dans le répertoire de l'Opéra-Comique, on désignait autrefois sous le nom de *basses-tablier* certains rôles de basse comique parmi lesquels figurent surtout ceux qui furent créés par Solié, tels qu'Érasistrate dans *Stratonice,* le seigneur dans *la Fausse Paysanne* et Dalibour dans *Euphrosine et Coradin.*

BASSIN. — Autrefois, dans les théâtres de province, lorsque arrivait le jour d'une repré



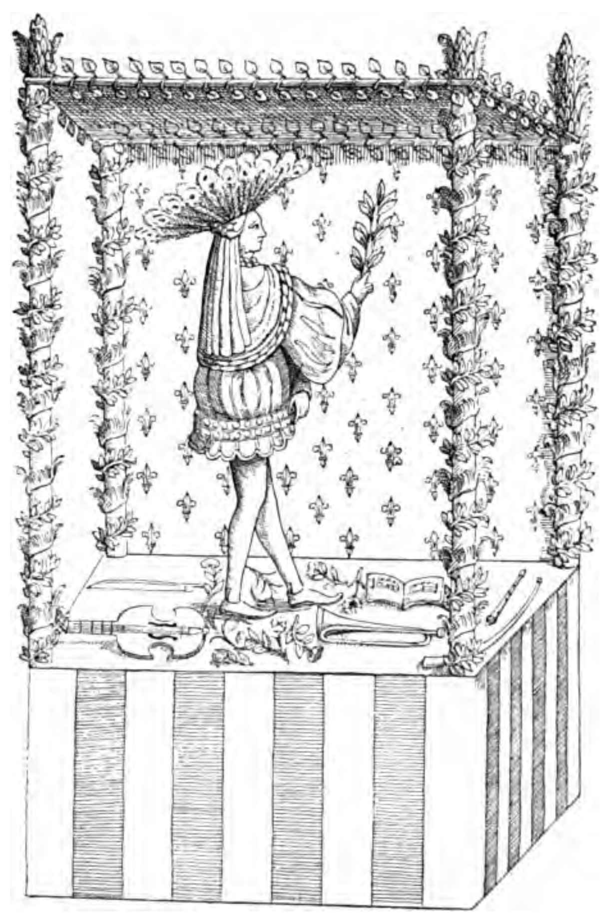
Bateleurs exécutant la danse à l'épée au son de la cornemuse.

sentation au bénéfice d'un acteur, le bénéficiaire faisait placer au contrôle un bassin d'argent destiné à recevoir les présents que pouvaient lui faire les amateurs de son talent. Il n'était pas rare, en effet, de voir certains spectateurs, qui estimaient la personne ou qui honoraient l'artiste, ne point se contenter de payer leur place au bureau, et placer dans le bassin soit un cadeau en argent, soit un bijou, soit un autre objet quelconque. Cette coutume, avantageuse pour quelques-uns, mais, il faut l'avouer, peu compatible avec le sentiment de la dignité humaine telle que nous la comprenons aujourd'hui, a depuis longtemps et complètement disparu.

BASSO CANTANTE. — C'est l'emploi qui, dans le répertoire de l'opéra italien, répond,

comme son nom l'indique, à celui de basse chantante, ou première basse, dans l'opéra français. Assur, dans *Semiramide,* Basilio, dans *il Barbiere di Siviglia,* suffisent à caractériser cet emploi.

BATELEUR. — On désigne généralement sous ce nom toute une classe de saltimbanques, faiseurs de tours, danseurs de corde, charlatans, joueurs de farces, qui se montrent dans les foires ou sur les places publiques pour l'amusement des badauds, qu'ils égaient et qu'ils récréent moyennant une modique rétribution. Si nous avions une distinction à faire, nous dirions qu'il nous semble que le vrai bateleur est surtout celui qui se livre à des exercices du corps tels que danseur de corde, équilibriste,



Le troubadour du roi (1622).

clown, etc., ou celui dont l'industrie consiste à tirer parti des talents de même genre qu'il a su inculquer à certains animaux savants, singes, chiens ou autres.

L'histoire des bateleurs, au surplus, est loin d'être sans intérêt, car elle se rapporte aux origines mêmes de notre théâtre, et c'est à ce point de vue que l'on peut dire qu'elle confine à l'art, auquel elle a réellement donné naissance.

Les Gaulois, nos pères, ne connaissaient point le théâtre, et leurs divertissements se composaient uniquement de certains jeux d'un caractère barbare, qu'ils exécutaient entre eux, tels, par exemple, que le *jeu du pendu* (Voy. ce mot). Il n'y avait alors ni histrions, ni jongleurs, ni artisans nomades d'aucune sorte, s'en allant, comme on le vit plus tard, de ville en ville, et faisant métier, pour gagner leur vie,

de l'adresse qu'ils avaient acquise à certains exercices du corps. Après la conquête romaine, on vit s'élever, sur le territoire de la Gaule, des théâtres et des amphithéâtres, et les jeux s'établirent de divers côtés ; mais bientôt les invasions des barbares et la nuit effroyable des premiers temps de la monarchie franque firent disparaître tous les vestiges de ces divertissements. Ce n'est qu'ensuite que l'art enfantin et grossier des bateleurs et des histrions prit naissance, et qu'on vit se former des troupes de gens qui se proposèrent d'amuser le peuple par des farces qui n'étaient alors que ridicules et licencieuses, et contre la représentation desquelles l'Église tonna en vain. « Ce fut également en vain, dit un historien, que Charlemagne renouvela contre les bateleurs le quatre-vingt-seizième canon du concile d'Afrique, et que, dans son capitulaire de 789, il les mit au nombre des personnes infâmes, auxquelles il



Ménestrels au moyen âge.

n'était permis d'intenter aucune action en justice. Les conciles de Mayence, de Tours, de Reims et de Châlon-sur-Saône, tenus en 813, défendirent aux évêques et à tous les ecclésiastiques d'assister aux spectacles des baladins (*histriones*), sous peine d'être suspendus : des prélats, des évêques, des abbés et même des abbesses, appelaient en effet souvent auprès d'eux des bateleurs pour s'amuser de leurs facéties. On avait même vu des clercs s'unir à eux pour jouer en public des obscénités (*insolentias*). Sous Louis le Débonnaire, des bateleurs avaient poussé l'impudence jusqu'à se revêtir des habits des religieux et des religieuses, et à jouer les aventures vraies ou fausses des couvents. Louis le Débonnaire défendit ces excès sous peine de bannissement. Les bateleurs furent tellement décriés, et ajoutons aussi, les désordres et les terreurs de la société furent tels aux neuvième et dixième siècles, qu'à l'époque de Hugues Capet il ne paraît pas qu'ils existassent encore, ou, au moins, que leur importance fût aussi grande que dans les siècles précédents. »

Ce n'est qu'au douzième siècle qu'on les vit reparaître ; mais ils avaient à compter alors avec les troubadours, qui commençaient à créer, dans le midi de la France, une riche et florissante littérature. Bientôt tous s'unirent, et, se complétant les uns les autres, on vit les troubadours, qui cherchaient à donner à leurs chants, à leurs poèmes, une forme quasi dramatique, s'adjoindre les jongleurs et les baladins et les leur donner à débiter, pour remplacer les farces improvisées et souvent immondes qui avaient cours jusqu'alors. Ménestrels, troubadours, jongleurs, bateleurs, filles de joie, se rassemblaient parfois en troupes, et visitaient les châteaux, où les nobles, les princes, les rois même les rétribuaient avec largesse. Bien plus, on vit des religieux faire une spéculation de louer des troupes de ce genre et les installer dans leurs couvents avec des tréteaux, trouvant par ce moyen l'occasion de vendre leur vin plus cher aux curieux, quand ils ne tiraient pas des baladins une rétribution plus ou moins considérable. Enfin les églises même n'étaient pas à l'abri des farceurs et de leurs farces, et l'on y vit s'élever des tréteaux, sur lesquels prêtres et clercs se livraient en personne à mille bouffonneries pour divertir leurs paroissiens. Ce fut au point que le concile de Béziers en 1223, celui de Salzbourg en 1310, crurent devoir fulminer contre de telles profanations ; leurs objurgations et leurs défenses restèrent toutefois sans effet, et ce ne fut qu'au seizième siècle que l'autorité de l'Église devint assez puissante pour empêcher les bateleurs de souiller les lieux saints et les clercs de se joindre à eux dans leurs exercices.

De tout ceci il résulte que les jongleur (Voy. ce mot) avaient remplacé les bateleurs ; car si les deux mots représentent une idée analogue, une nuance les sépare pourtant. Mais les Clercs de la basoche, les confréries des Sot

et des Enfants sans souci avaient pris naissance; notre théâtre, encore informe assurément, tendait néanmoins à se constituer, et les jongleurs se trouvèrent relégués au deuxième plan. A partir de cette époque, jongleurs et bateleurs commencent à se confondre réellement, et à ne former plus qu'une seule et même catégorie de baladins. C'est à ce point qu'au quinzième siècle, les jongleurs reçurent en quelque sorte officiellement le nom de bateleurs, parce qu'ils s'exerçaient surtout à faire des tours prodigieux avec des épées ou d'autres armes, et, disait Delamare dans son *Traité de la police,* publié en 1705, « ils n'en ont point d'autre aujourd'hui ». En cette année 1705 était encore en vigueur un règlement de la fin du seizième siècle, par lequel il leur était défendu « de jouer les dimanches et les jours de festes, aux heures du service divin, de se vestir d'habits ecclésiastiques et de jouer des choses dissolues, ou de mauvais exemple, à peine de prison ou de punition corporelle ». Aujourd'hui, le bateleur est bien déchu de son ancienne influence et de son ancienne splendeur.

BATI. — En termes de machinerie théâtrale, on appelle *bâtis* les carcasses de bois, les charpentes qui servent à établir les trucs, les chars, les gloires, les grandes pièces d'apothéose, etc. Le bâti est en quelque sorte le squelette de ces pièces de décoration, sur lequel on dispose et l'on fixe les toiles peintes qui lui donnent sa forme, sa physionomie et son aspect décoratif.

BATON DE CHEF D'ORCHESTRE. — C'est le bâton avec lequel le chef bat la mesure et en indique les mouvements à l'orchestre qu'il dirige. Beaucoup de chefs préfèrent encore au bâton trop rigide un archet, qui offre beaucoup plus de souplesse et d'élasticité.

BATON DE RÉGISSEUR. — C'est un gros et lourd bâton de bois blanc, arrondi avec soin, avec lequel le régisseur chargé du service de la scène, après avoir fait faire place au théâtre, frappe, placé lui-même derrière le rideau, les trois coups sacramentels qui annoncent au public que la pièce va commencer et qui donnent à l'orchestre le signal de l'ouverture ou du morceau qui précède le lever du rideau.

BATTEMENT. — En termes de danse, on appelle battement le mouvement exécuté par une jambe qui est en l'air, tandis que l'autre jambe supporte le corps. On en reconnaît de trois espèces : le *grand battement,* le *petit battement* et le *battement sur le cou-de-pied.*

BATTERIE. — C'est la série des instruments de percussion qui entrent dans la composition d'un orchestre. La batterie comprend le triangle, le tambour, la grosse caisse et les cymbales. Les timbales n'en font point partie, parce que les timbales n'ont pas, comme ces instruments, une sonorité unique, et qu'elles s'accordent au ton de l'orchestre.

BATTEUR DE MESURE. — C'est le nom qu'on donnait jadis à l'artiste qu'on désigne aujourd'hui sous celui de chef d'orchestre (Voy. ce mot).

BATTRE LE JOB. — Manquer de mémoire en scène. (Voy. FAIRE DE LA TOILE.)

BATTU. — Nom que l'on donne à un mouvement de danse.

BELLUAIRE. — Dompteur de bêtes féroces. (Voy. DOMPTEUR.)

BÉNÉFICE. — On appelle représentation à bénéfice, ou simplement bénéfice, un spectacle dont le produit, déduction faite des frais ordinaires du théâtre, est réservé, en totalité ou en partie, soit à un comédien de ce théâtre, soit à un artiste étranger victime d'un accident ou d'une grande infortune. A Paris comme en province, il n'est guère d'artiste un peu en renom qui ne spécifie dans son engagement qu'il jouira, à une époque approximativement indiquée, d'une représentation à bénéfice dont le produit lui sera attribué soit complètement, soit seulement pour une moitié de la recette. Pour ces représentations, on fait en sorte que le spectacle offre un attrait particulier, de nature à affriander le public, déjà

attiré par l'affection qu'il porte à un artiste dont les talents lui sont chers. Les comédiens, nombreux à Paris, et d'ailleurs toujours prêts à s'entr'aider comme à venir au secours d'un grand malheur particulier ou public, ne refusent jamais leur concours en semblable circonstance, et l'on voit des artistes de cinq, six, huit théâtres différents, se réunir sur une seule scène pour donner plus d'éclat au bénéfice d'un des leurs et lui assurer ainsi un plus grand profit.

Il n'y a pas beaucoup plus d'un siècle que l'usage des bénéfices s'est généralisé en France. Auparavant, le fait était exceptionnel, et ne se présentait que rarement. Je crois que le premier exemple qu'on en ait remonte à 1735. En cette année, une fameuse actrice de la Comédie-Française, Mlle Gaussin, ayant été victime d'un incendie qui avait dévoré tout ce qu'elle possédait, ses camarades donnèrent à son bénéfice une représentation composée du *Préjugé à la mode*, de la Chaussée, et de *la Pupille*, de Fagan. « Il y eut un grand concours de monde, dit un chroniqueur, quoique les places fussent haussées d'un tiers et le parterre mis au double. » Quelques années après, en 1742, la Comédie-Italienne accorda à son tour un bénéfice à un danseur nommé Poitiers, qui, avec ses deux enfants, venait d'obtenir un grand succès à ce théâtre.

L'un des faits les plus intéressants qu'on puisse signaler à ce sujet est celui-ci, qui a été enregistré par l'abbé de Laporte :

M. Titon du Tillet ayant sçu qu'il existoit un descendant du grand Corneille, chercha à lui être utile. Comme son âge et ses infirmités ne lui permettoient pas de faire des démarches, il chargea quelques personnes de solliciter pour *Jean-François Corneille* une représentation d'une des pièces de son oncle. On en parla à deux ou trois comédiens qui goûtèrent la proposition. Ensuite on lui dicta une lettre pour les comédiens assemblés, où il leur demandoit cette représentation. Cette lettre fut reçue avec des transports de joie, qui font beaucoup d'honneur aux comédiens. Leur délibération fut longue et tumultueuse. Chacun se disputoit l'honneur de jouer dans les pièces qu'on choisiroit. On se décida pour *Rodogune* et *les Bourgeoises de qualité*. Cette dernière comédie, en trois actes, est peut-être celle où il y a le plus d'acteurs et d'actrices; elle fut préférée pour cette raison. Jean-François Corneille n'avoit demandé qu'un mardi ou un jeudi pour le jour de la représentation. On lui accorda un des plus beaux jours de spectacle, le lundi. Les comédiens envoyèrent sur-le-champ imprimer en gros caractères l'annonce suivante, qui, dès le jour même, fut affichée dans les foyers et dans tout l'intérieur de leur spectacle :

Les comédiens ordinaires du Roi, pénétrés de respect pour la mémoire du grand Corneille, ont cru ne pouvoir en donner une preuve plus sensible qu'en accordant à son neveu, seul rejeton de la famille de ce grand homme, une représentation. Ils donneront lundi prochain, 10 *mars* 1750, *à son profit*, Rodogune, *tragédie de Pierre Corneille*, etc.

Les comédiens firent aussi à M. Corneille une réponse très noble, très touchante et pleine de sentimens d'admiration et de respect pour le grand Corneille. Ils invitoient son neveu à accepter pour toujours ses entrées à leur spectacle, et d'y choisir une place.

Ce trait de générosité des comédiens produisit une sensation très vive dans le public. Ils firent plus : non seulement ils renoncèrent aux honoraires qui leur reviennent toutes les fois qu'ils jouent, mais ils prirent encore sur eux tous les frais de cette représentation. Beaucoup de particuliers se signalèrent dans cette occasion. Les uns, pour une place de 6 livres, en donnoient 24 ; les autres, 48; ceux-ci, 72; ceux-là, 96. Une femme de qualité, qui a caché son nom, envoya dix louis à la boëte sans faire prendre un seul billet. Plusieurs personnes qui ont des loges à l'année, les payèrent ce jour-là au-dessus de leur prix, et les abandonnèrent. Les danseuses mêmes de la Comédie, qui ont une loge aux troisièmes, après avoir payé leurs places, les laissèrent aussi pour le public. L'affluence des spectateurs fut excessive. La salle eût été remplie, quand elle auroit été dix fois plus grande. On renvoya plus de 80 carrosses, et dès trois heures il n'y avoit plus de billets. Cette représentation valut cinq mille francs au neveu du grand Corneille.

Le 9 octobre 1754, la Comédie-Italienne donnait au bénéfice de trois de ses artistes les plus aimés, Mme Favart, Rochard et de Hesse, une représentation qui produisait 6,000 livres, chiffre inconnu jusqu'alors. L'année suivante, ils firent de même en faveur de Carlin, leur Arlequin, artiste chéri de tout Paris, qui avait été victime d'un accident. En 1759 encore, ils renouvelèrent ce procédé pour un autre de leurs camarades, Balletti : « Le 23 février, dit d'Ori-

gny, les comédiens représentèrent *la Servante maîtresse* au profit de M. Balletti, qui eut quelque tems auparavant la cuisse cassée d'une balle dans la pièce de *Camille magicienne,* où il faisoit Lélio, un des soldats destinés à forcer la tour ayant pris par mégarde le fusil de la sentinelle du théâtre, qui étoit sortie pour un besoin. On jugea par le produit de la recette combien le public avoit été touché de cet accident. » En 1765, les Comédiens-Italiens donnèrent un nouveau bénéfice, cette fois pour Philidor, l'excellent compositeur auquel ils devaient de si nombreux succès. Enfin je signalerai encore, en ayant de nouveau recours à d'Origny, la représentation qu'ils donnèrent, le 22 février 1783, au bénéfice des pauvres de Paris, cruellement éprouvés par les rigueurs d'un hiver excessif : — « Les comédiens, touchés de voir une multitude de malheureux manquer d'ouvrage et de pain, arrêtèrent, le 13 février, que le 21 du même mois ils donneroient au profit des pauvres une représentation du *Droit du Seigneur* et de *Blaise et Babet :* elle attira un concours prodigieux de spectateurs. A quatre heures il n'y avoit plus de billets, et toutes les places étoient retenues ou occupées. La recette fut de 9,162 livres; elle auroit été plus considérable si la salle avoit pu contenir la foule qui s'est présentée pour concourir au bénéfice de la représentation. »



Bestiaires.

Aujourd'hui, les bénéfices ne sont plus choses accidentelles. Ils sont passés dans les mœurs théâtrales, et le public se montre toujours très friand des spectacles, d'ailleurs fort alléchants d'ordinaire, qu'on lui offre à cette occasion.

BERGERIE. — Au seizième et au dix-septième siècle, on a donné cette qualification à quelques pièces de théâtre du genre des pastorales. (Voy. ce mot.) On connaît une bergerie de Guersans, jouée à Poitiers en 1583; une autre, de Courtin, représentée l'année suivante; et deux encore de Bernier de la Brousse, dont l'une en vers et en prose, et la seconde toute en quatrains.

BESTIAIRES. — Les bestiaires formaient, à Rome, une classe de gladiateurs tout à fait distincte des autres, et qui avaient pour spécialité de combattre les bêtes féroces dans le cirque. Bien que ce métier fût loin d'être sans danger, les bestiaires, paraît-il, étaient considérés avec une sorte de mépris par les gladiateurs qui combattaient entre eux, et dont la condition semblait beaucoup plus relevée à leurs yeux.

BEUGLANT. — On désigne ainsi, à Paris, certains cafés-concerts de bas étage, situés dans les quartiers excentriques, et dans lesquels on « beugle » plutôt qu'on ne chante.

BIBLIOGRAPHIE THÉATRALE. — La bibliographie théâtrale est très vaste, très étendue, et comprend un grand nombre de divi-

sions, dont quelques-unes d'une extrême importance : histoire de l'art théâtral chez les anciens et chez les modernes ; histoire littéraire du théâtre ; poétique et dramaturgie ; philosophie de l'art ; écrits pour ou contre le théâtre ; annales et chroniques ; architecture spéciale ; histoire de la musique dramatique, de la danse, de la pantomime ; monographie des théâtres de divers pays ; historique du décor, du costume, de la mise en scène ; recherches sur l'éclairage, soit en ce qui concerne la salle, soit en ce qui concerne la scène ; législation et jurisprudence théâtrales ; relations des grandes fêtes populaires ; courses ; équitation ; questions de propriété artistique et littéraire ; droits des auteurs ; taxes et impositions ; administration théâtrale ; question des privilèges et des subventions ; censure administrative ; histoire des conservatoires ; querelles littéraires et musicales ; biographie des auteurs, compositeurs, comédiens, chanteurs, danseurs ; critique : journaux et annuaires de théâtre et de musique ; recherches sur les marionnettes, les acrobates, les saltimbanques ; histoire des grands jeux publics dans l'antiquité ; bals, concerts, spectacles forains, pyrotechnie, etc., etc. ; on voit que la matière est abondante, et que celui qui veut s'instruire dans une branche quelconque de l'art théâtral n'a que l'embarras du choix. D'ailleurs, il n'est pas de pays peut-être où l'on ait autant écrit qu'en France sur ce sujet, parce qu'il n'en est pas où l'on aime davantage, où l'on comprenne mieux le théâtre et où l'on se passionne plus pour lui. Il n'existe pourtant pas chez nous un manuel de bibliographie théâtrale, et le seul moyen qu'on puisse se proposer pour acquérir les connaissances nécessaires en une telle matière est de consulter les catalogues des grandes bibliothèques particulières qui ont été mises en vente. Parmi ces catalogues, ceux de Pont de Vesle, du duc de la Vallière, de Delaleu pour le dix-huitième siècle ; de Lemazurier, du baron Taylor, de M. J. de Filippi, de M. de Soleinne pour le siècle présent, sont assurément les plus précieux ; mais celui de M. de Soleinne surtout est incomparable, et rien qu'en consultant le catalogue de cette bibliothèque théâtrale merveilleuse, qui n'a jamais eu sa pareille et qui vaudrait aujourd'hui plusieurs millions, on peut acquérir tout ce qu'il est nécessaire de savoir en matière de bibliographie théâtrale jusqu'à l'époque de sa publication (1843).

BIBLIOTHÉCAIRE. — Chaque théâtre possède, pour son usage personnel, une réunion de pièces de théâtre, imprimées ou manuscrites, qui constituent son répertoire propre. Cette réunion d'ouvrages dramatiques forme sa bibliothèque, dont la garde est généralement confiée au souffleur ou à l'un des régisseurs, qui fait ainsi fonctions de bibliothécaire.

BIBLIOTHÈQUE DU CONSERVATOIRE. — Par sa spécialité et par les richesses qu'elle renferme, la bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris offre un intérêt particulier et puissant. Elle est la première en son genre qui ait été créée en Europe, et elle occupe incontestablement le premier rang parmi celles du même genre qui existent aujourd'hui à Vienne, à Bruxelles, à Londres, à Milan, à Bologne et à Florence. Son origine remonte à la fondation même du Conservatoire, institué par une loi de la Convention nationale du 16 thermidor an III (4 août 1795), laquelle s'exprimait ainsi à ce sujet : — « Une bibliothèque est fondée dans le Conservatoire. Elle se compose d'une collection complète des partitions et ouvrages relatifs à la musique et d'une collection d'instruments antiques ou étrangers et de ceux à nos usages qui peuvent, par leur perfection, servir de modèles. » On voit que, dans la pensée du législateur, la bibliothèque devait comprendre un musée instrumental ; ce n'est qu'au bout de trois quarts de siècle que l'existence de ce musée, décrétée dès le premier jour, devint une réalité ; il en est d'ailleurs aujourd'hui complètement indépendant. Quant à la bibliothèque proprement dite, elle tarda moins à naître, fort heureusement, bien qu'elle ne jouît pas, dans les commencements, d'une installation spéciale. On ne trouvait point de local pour elle dans les bâtiments des Menus-Plaisirs, aménagés selon les besoins de l'école nouvelle et dont celle-ci occupe encore aujourd'hui une partie, à l'angle des rues Bergère et du Faubourg-Poissonnière. Il fallut cependant un jour songer à la loger, et le

16 thermidor an IX (4 août 1801), sixième anniversaire de la fondation du Conservatoire, le ministre de l'intérieur vint solennellement poser la première pierre de la bibliothèque, sur laquelle il fit sceller une plaque de bronze qui portait l'inscription suivante : *Le 16 thermidor*



Musée instrumental du Conservatoire de musique de Paris.

an IX de la République française, deuxième année du consulat de Bonaparte, le citoyen Chaptal, ministre de l'intérieur, a posé la première pierre de la Bibliothèque nationale de musique, dont l'établissement a été ordonné par la loi du 16 thermidor an III. La bibliothèque était située alors au second étage des bâtiments qui donnent sur le Faubourg-Poisson-

nière; elle a changé de place depuis une quinzaine d'années, et se trouve aujourd'hui dans ceux de la rue du Conservatoire, au-dessus du musée instrumental et à deux pas de la salle des concours et concerts.

« La bibliothèque du Conservatoire, dit Lassabathie dans son *Histoire du Conservatoire,* a été formée avec les ouvrages provenant du séquestre révolutionnaire : elle se composait d'abord en grande partie d'ouvrages du siècle dernier. La collection de la chapelle de Versailles y réunit plus tard un certain nombre d'ouvrages du temps de Louis XIV. On fit ensuite l'acquisition d'un fonds assez considérable du copiste de l'ancien Théâtre-Italien, qui contenait une belle collection de la moyenne école italienne, époque un peu postérieure à Cimarosa et Paisiello, et qui renfermait des œuvres de Nicolini, Generali, Mayer, etc. L'adjonction d'une collection de chants patriotiques, l'achat d'un très grand nombre de partitions sous l'Empire et le dépôt légal avaient contribué à l'augmenter (1). A l'époque de la Restauration, on fit l'acquisition de la collection Eler, sept volumes manuscrits, composés des œuvres des maîtres célèbres des XVIe et XVIIe siècles mises en partition, et d'environ soixante volumes provenant de la bibliothèque d'Andrieu (dit Adrien, chanteur de l'Opéra), et renfermant des ouvrages manuscrits ou gravés d'Azopardi, Bach, Clari, Carissimi, Durante, Handel, Jomelli, Marcello, Cimarosa, etc. »

Ce que Lassabathie n'indique pas, c'est le fonds extrêmement précieux provenant des anciens Menus-Plaisirs du Roi, et qui est l'une des richesses de la bibliothèque, aussi bien au point de vue de la valeur des œuvres que de la splendeur des exemplaires. Il y a là toute une série de partitions d'orchestre, de motets, de messes, d'airs à une ou plusieurs parties, du XVIIe et du XVIIIe siècle, des opéras, des ballets, des cantates, etc., le tout recouvert de riches reliures armoriées, admirables de travail et de conservation. Cette série absolument belle est unique en son genre, et n'a sa pareille dans aucun autre dépôt public; c'est un véritable trésor, qu'on a la chance, assez rare, de rencontrer là justement où il doit être.

Neuf bibliothécaires se sont succédé au Conservatoire, depuis l'organisation de la bibliothèque : Frédéric Eler, Langlé, l'abbé Roze, Perne, Fétis, Bottée de Toulmon, Berlioz, Félicien David et M. Weckerlin, actuellement en fonctions. Bottée de Toulmon et M. Weckerlin surtout ont rendu des services signalés au dépôt confié à leurs soins. Ce dernier a augmenté dans des proportions considérables la série si importante des partitions d'orchestre et celle des ouvrages de littérature musicale ; il a créé une collection fort intéressante de portraits spéciaux : compositeurs, théoriciens, virtuoses chanteurs ou instrumentistes, luthiers, etc., ainsi qu'une collection d'autographes précieux; enfin c'est à lui que la bibliothèque doit de posséder aujourd'hui un catalogue complet sur cartes, succédant à l'informe catalogue en feuilles qui, seul, existait naguère.

En 1878, la bibliothèque du Conservatoire renfermait 15,000 partitions, 5 à 6,000 doubles; environ 500 traités d'harmonie, de contrepoint et de fugue ; 840 méthodes pour divers instruments; une immense quantité de traités de solfège, de chant et de plain-chant ; enfin, 86,000 morceaux détachés, tant pour le chant que pour le piano ou divers autres instruments. Voilà pour la musique proprement dite. D'autre part, la bibliothèque contient 3,000 volumes de littérature musicale, avec de nombreux doubles; une série de 4,000 brochures et opuscules sur l'acoustique, la musique d'église, la biographie, le théâtre, la danse, etc., reliés en volumes ; 4,535 livrets ou pièces de l'Opéra, du Théâtre-Français, des théâtres de la Foire, de l'ancienne Comédie-Italienne et de l'ancien Opéra-Comique; enfin une collection très précieuse et peut-être unique en son genre de journaux de musique français et étrangers. On peut admirer, dans les élégantes vitrines placées au milieu et tout le long de la grande salle, une réunion incomparable de partitions de provenances diverses, en exemplaires magnifiques splendidement reliés aux armes de Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, des princes et princesses du sang, de Mme de Maintenon, du grand Condé, du duc d'Orléans, de

(1) Ceci est une erreur. Jusqu'à l'année 1834, le dépôt légal n'a pas fourni un seul ouvrage à la bibliothèque.

la comtesse du Barry et de la plupart des grandes maisons de France; la série provenant de Marie-Antoinette et marquée à ses armes est particulièrement admirable.

On ne saurait énumérer toutes les richesses qui composent ce précieux dépôt. Il suffit de dire qu'il offre toutes les facilités désirables aux travailleurs qui s'occupent de la musique et du théâtre. Car la bibliothèque du Conservatoire n'est pas ouverte seulement aux élèves de l'établissement, mais accessible à tout visiteur. En dehors des dimanches et fêtes, elle est publique tous les jours, de dix heures à quatre heures. Ses vacances, qui sont celles de l'École même dont elle dépend, durent deux mois, du 1er août au premier lundi d'octobre.

BIBLIOTHÈQUE DE L'OPÉRA. — Le théâtre de l'Opéra possède une belle et nombreuse bibliothèque d'ouvrages relatifs au théâtre et à la musique, bibliothèque qui est due aux soins de son excellent archiviste actuel, M. Charles Nuitter. Ce précieux dépôt de livres, manuscrits, estampes, portraits, etc., avait été, lors de l'inauguration de la nouvelle salle de l'Opéra, installé d'une façon assez défectueuse et qui en rendait l'accès impossible au public, sous les combles mêmes de l'édifice. Il était indispensable pourtant d'ouvrir au public une mine si riche de renseignements et de documents de toutes sortes, et de livrer à tous les travailleurs : écrivains, musiciens, décorateurs, costumiers, toutes les merveilles qu'elle contient. Grâce aux efforts et à la persévérance de M. Nuitter, ce vœu a pu être réalisé, et la bibliothèque de l'Opéra, luxueusement et admirablement installée aujourd'hui dans les vastes salles réservées originairement au chef de l'État et qui sont contenues dans l'aile droite du monument, du côté de la rue Scribe, est ouverte au public, depuis le mois de mars 1882. Tout travailleur peut y être introduit sur la simple présentation d'une carte qu'il suffit, pour l'obtenir, de demander au bibliothécaire.

Voici un extrait de l'arrêté du 10 décembre 1881, portant règlement des archives et de la bibliothèque de l'Opéra :

Art. 1er. — Les collections conservées ou formées au théâtre national de l'Opéra se composent : 1° des archives; 2° de la bibliothèque musicale; 3° de la bibliothèque dramatique.

Art. 2. — Les archives comprennent tous les documents relatifs à l'histoire et à l'administration de l'Opéra, qui font partie actuellement du dépôt ou qui y seront réunis, ainsi que les documents relatifs à l'histoire des autres théâtres qui pourront être acquis. Une galerie est réservée à l'exposition des bustes, tableaux, dessins, etc., et des maquettes de décorations.

Art. 3. — La bibliothèque musicale se compose des partitions et parties d'orchestre des ouvrages ayant été représentés à l'Opéra depuis son origine, ainsi que des partitions des autres ouvrages qui pourront être acquises ou données.

Art. 4. — La bibliothèque dramatique est exclusivement composée des ouvrages, estampes, plans, etc., relatifs à l'art théâtral et à l'histoire du théâtre et de la musique, ou utiles à l'étude des différentes branches de cette histoire.

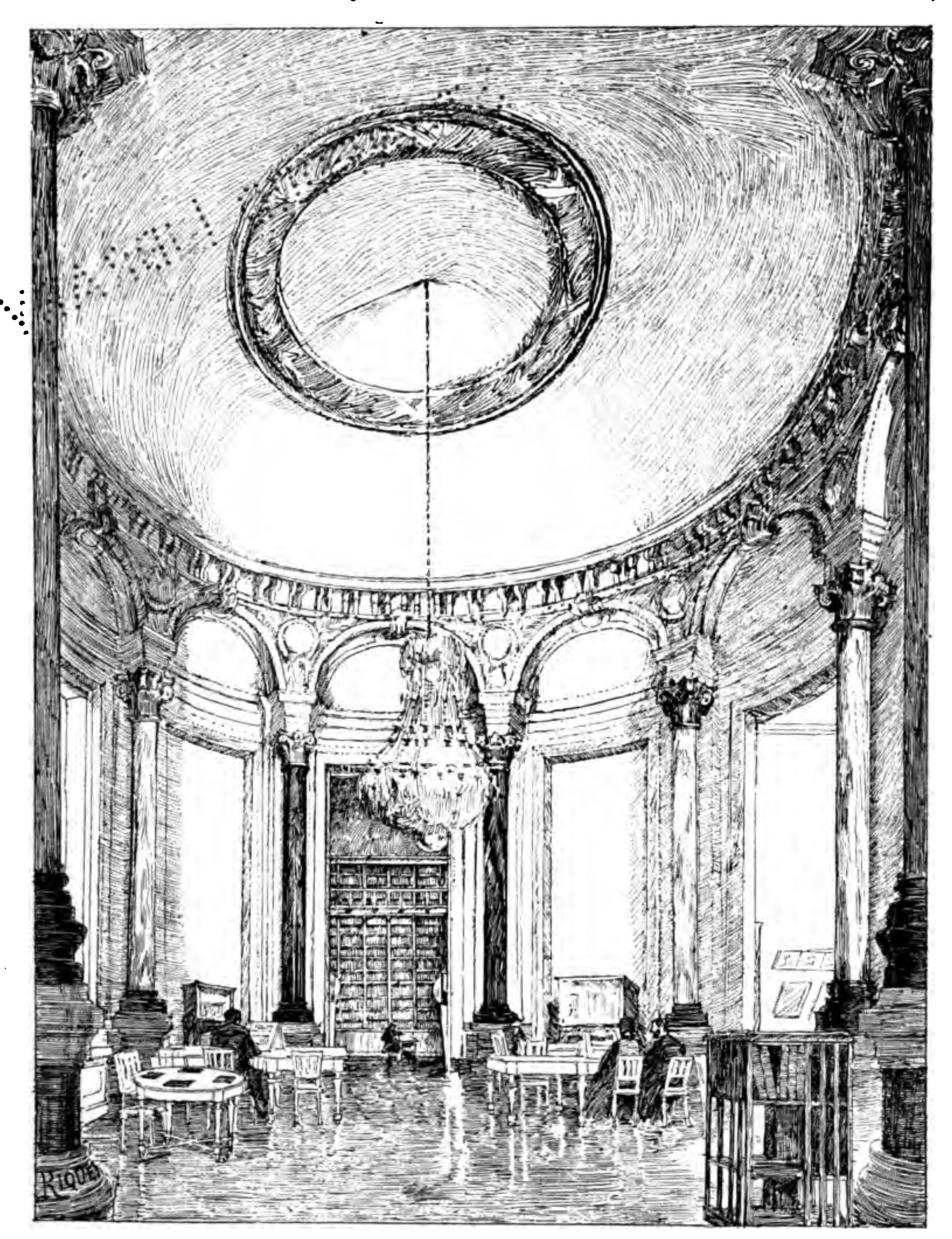
Art. 7. — Les archives et la bibliothèque sont ouvertes au public du 16 août au 30 juin. Elles seront fermées à Pâques pendant une semaine.

Art. 8. — Le public y est admis tous les jours non fériés, de onze heures du matin à quatre heures du soir. A cet effet, il sera délivré une carte personnelle aux personnes qui en feront la demande au ministère.

Art. 9. — Le prêt des livres ou partitions au dehors est formellement interdit.

Un catalogue très complet de la bibliothèque théâtrale a été dressé avec soin, et est mis à la disposition des travailleurs; en voici les divisions principales : Bibliographie, Catalogues; — Ouvrages pour ou contre le théâtre; — Danse, Chorégraphie, Mimique; — Critique dramatique et musicale; — Théorie de la musique; — Poétique, Dramaturgie, Histoire, Beaux-arts, Polygraphie, Art du comédien et du chanteur; — Biographie (auteurs et compositeurs); — Biographie (acteurs, chanteurs, danseurs); — Annuaires et almanachs; — Histoire générale du théâtre; — Dictionnaires dramatiques; — Répertoires; — Histoire de l'Opéra; — Histoire de la Comédie-Française; — Enseignement; — Sociétés diverses; — Mise en scène (mobilier, costumes, machines, décorations); — Administration théâtrale; — Législation; — Propriété littéraire; — Salles de spectacle; — Journaux de théâtre et de

musique; — Pièces de théâtre; — Fêtes, Cérémonies; — Histoire de la musique; — Histoire des théâtres (Paris, province, étranger); — Romans, Facéties, Tableaux de mœurs,



La grande salle de la Bibliothèque de l'Opéra.

Anecdotes; — Mémoires; — Recueils d'airs et de chansons, etc., etc.

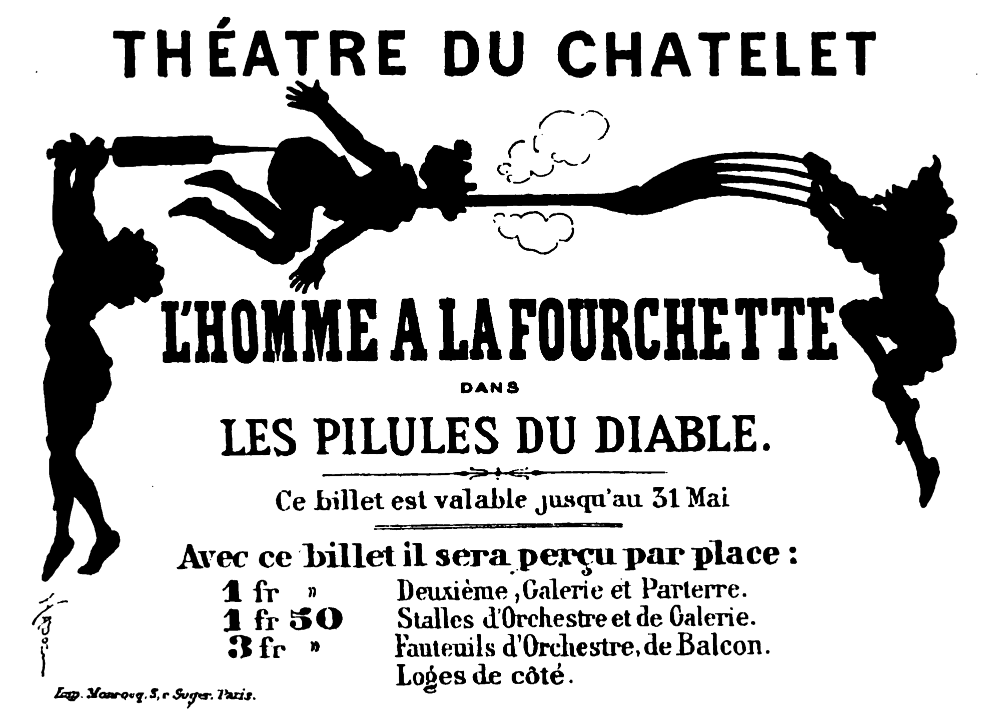
Quant à la bibliothèque musicale, elle a été classée de la façon suivante : Opéras du ré-

pertoire, de 1671 à 1882; — Cantates exécutées à l'Opéra; — Musique dramatique; — Méthodes, Traités d'harmonie; — Musique religieuse et symphonique; — Musique politique (?); — Divers.

Dès aujourd'hui, la bibliothèque de l'Opéra constitue l'un des plus précieux éléments de travail mis à la disposition des intéressés.

BILLET. — On appelle billet le carton que la buraliste d'un théâtre vous délivre en échange de votre argent, et que le spectateur doit présenter au contrôle avant de pénétrer dans la salle.

BILLET A DROIT. — Ceci est un billet qu'on pourrait appeler « à prix réduits ». Il est représenté par un coupon de papier qui spécifie que le porteur pourra occuper telle ou telle place moyennant une rétribution beaucoup moins élevée que celle du billet pris au bureau; le billet indique d'une façon précise le prix qui



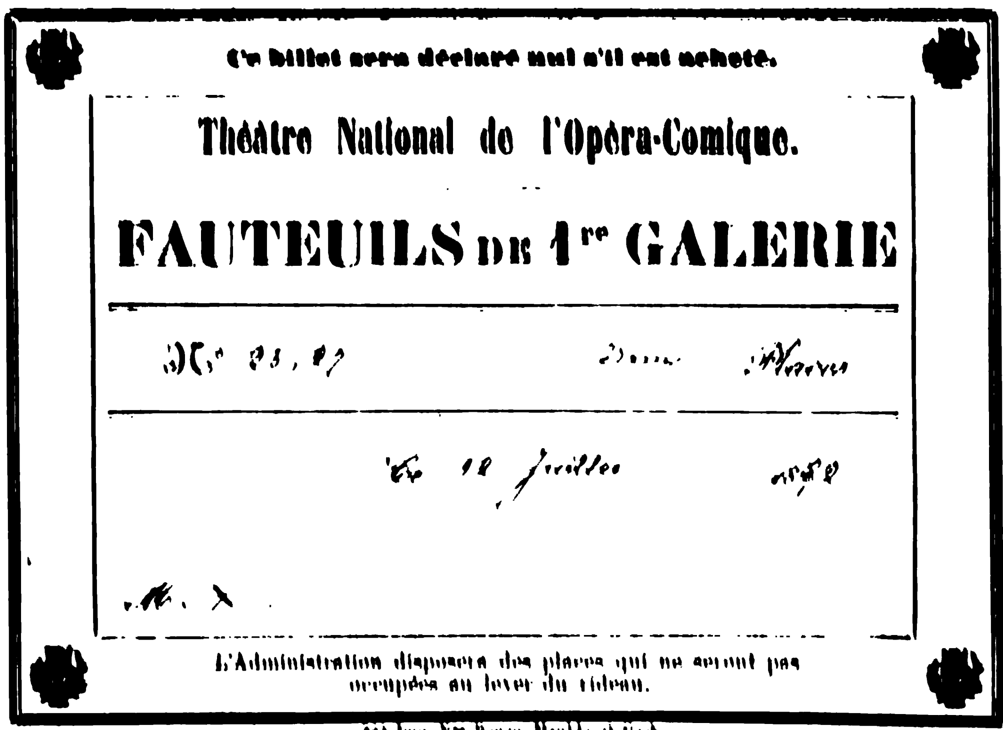
Billet à droit illustré, du théâtre du Châtelet, 1875.

devra être perçu selon la nature des places. Certains théâtres populaires, lorsqu'ils n'ont pas un spectacle à attirer la foule ou lorsque leur spectacle commence à s'user, font usage du billet à droit pour attirer le public par le bon marché. Ils confient des paquets de ces billets à diverses classes de commerçants : coiffeurs, restaurateurs, limonadiers, marchands de vins, etc., qui les offrent à leurs clients, et ces théâtres réalisent parfois des recettes plus fortes avec ces billets, qui offrent une réduction de 40 à 60 pour 100, qu'ils ne le feraient avec les prix ordinaires des bureaux, qui d'ailleurs restent ouverts à tout venant. Nous donnons ci-dessus la reproduction exacte d'un billet à droit.

BILLET D'AUTEUR. — Ceci était naguère une faveur accordée aux auteurs. Un règlement de la Comédie-Italienne, en date du 20 juillet 1781, porte : — « Les auteurs auront droit de donner des billets le jour de la représentation de leurs pièces, savoir : chacun pour deux personnes à l'amphithéâtre, et deux personnes aux troisièmes loges, sans distinction de grande ou de petite pièce. L'excédant du

nombre passé sera payé sur la part d'auteur, ainsi que les billets de parterre que les auteurs demanderaient pour les trois premières représentations d'une pièce nouvelle, au-dessus du nombre vingt, fixé pour les deux auteurs (poète et musicien), pour chacune des trois premières représentations. » Aujourd'hui, le produit des billets d'auteur vient s'ajouter aux droits perçus par eux pour les représentations de leurs pièces. En effet, l'usage s'est établi que les auteurs signent chaque jour un certain nombre de billets, et ils perçoivent le montant de la valeur de ces billets, qui sont placés par les soins des offices de théâtre et des marchands de billets.

BILLET DE FAVEUR, DE SERVICE. Le billet de faveur est un billet gratuit, qui vous donne la faculté d'entrer au théâtre sans bourse délier. Chaque jour, les théâtres dont une pièce à grand succès n'emplit point la salle


Ce billet sera déclaré nul s'il est acheté.

Théâtre National de l'Opéra-Comique.

FAUTEUILS DE 1re GALERIE

L'Administration disposera des places qui ne seront pas occupées au lever du rideau.

884 Imp. Vve Renou, Maulde et Cock.

Billet de faveur

donnent ainsi un plus ou moins grand nombre de billets de faveur. — Le billet de service, qui est aussi gratuit, ne diffère en rien du précédent au point de vue de la forme matérielle, qui est celle d'un coupon de papier. Seulement, au lieu d'être une faveur accordée, une politesse faite à telle personne, il constitue une sorte d'obligation pour le théâtre. En effet, dans certains théâtres, comme la Comédie-Française, l'usage a consacré une sorte de droit, pour tout artiste qui joue dans une représentation, d'avoir un ou plusieurs billets ; ceci rentre dans ce qu'on appelle le *service*. Il en est de même, dans tous les théâtres, pour les premières représentations et ce qu'on appelle le service de la presse ; on fait parvenir alors à tous les directeurs de journaux, à tous les critiques, à tous les courriéristes chargés de rendre compte de l'œuvre nouvelle sous tous ses aspects, des billets qui, en leur assurant leur place dans la salle, leur donnent la possibilité de remplir leur tâche. Nous reproduisons un modèle de billet de faveur ou de service ; on remarquera la mention qu'il porte en tête : *Ce billet sera dé*

claré nul s'il est acheté; c'est là une exigence de l'administration de l'Assistance publique, qui, on le sait, prélève au profit des pauvres, un droit exorbitant d'un onzième sur la recette brute de chaque théâtre ; si cette mention n'était pas inscrite ainsi sur les billets de faveur, cette administration émettrait la prétention de prélever son droit même sur ces billets gratuits.

BIS. — C'est le mot par lequel, au théâtre ou au concert, les spectateurs expriment leur désir de voir recommencer le morceau qui vient d'être exécuté. Autrefois le *bis* était rare, et par cela même avait une véritable saveur, étant l'indice d'un succès réel ; aujourd'hui il est devenu banal, et un compositeur se croirait déshonoré s'il n'obtenait pas une demi-douzaine de *bis* à la première représentation d'un ouvrage qui parfois ne va pas jusqu'à la vingtième. Adolphe Adam le constate dans un passage de ses mémoires, en parlant d'un de ses premiers opéras, *Danilowa :* — « La pièce eut un joli succès, deux morceaux furent bissés, et à cette époque ceci n'était pas à la mode comme à présent, ainsi que les rappels. C'était rare, et semblait meilleur. »

On peut signaler comme un *bis* gigantesque celui qui accueillit la première représentation à Vienne, en 1792, d'un des plus admirables ouvrages de Cimarosa, *il Matrimonio segreto.* Le spectacle avait lieu devant l'empereur Léopold II, qui, enchanté de ce qu'il venait d'entendre, fit servir à souper aux chanteurs et aux musiciens, et les renvoya aussitôt après au théâtre pour lui donner incontinent une seconde représentation de ce chef-d'œuvre, à laquelle il ne prit pas moins de plaisir qu'à la première. On assure, à la vérité, que Louis XIV avait fait mieux encore, et qu'il eut tant de joie à entendre une comédie de Scarron, *l'Héritier ridicule,* qu'il se la fit jouer trois fois de suite dans la même journée. Il est difficile que l'enthousiasme puisse aller plus loin.

Les spectateurs anglais n'emploient pas le mot *bis* pour redemander un morceau : ils se servent d'un mot français, et disent : *Encore!*

BLANC. — Le comédien, pour que son teint ne paraisse pas blafard et livide sous l'éclairage artificiel de la scène, est obligé de l'aviver d'une façon particulière. A cet effet, il doit s'enduire le visage d'une couche de blanc et de rouge artistement mélangés, qui rende à ses traits l'aspect naturel que leur feraient perdre la lumière du lustre et de la rampe. Le blanc dont on se sert à cet effet est préparé d'une certaine façon, et on l'emploie soit en poudre, soit en liqueur.

BOBÈCHE ET GALIMAFRÉ. — Deux célébrités en leur genre, deux types de paradistes fameux, qui naguère, pendant plus de vingt années, firent la joie du boulevard du Temple, à l'époque où le boulevard du Temple, peuplé de théâtres, de loges d'acrobates, de spectacles et de curiosités de toutes sortes, était le rendez-vous de tout le Paris frivole et désœuvré.

On raconte que les deux hommes qui s'étaient affublés de ces noms singuliers avaient quitté chacun leur atelier pour embrasser la profession qui devait leur valoir une si grande popularité. L'un, Antoine Mandelot, était le fils d'un tapissier du faubourg Saint-Antoine ; l'autre, Auguste Guérin, était ouvrier menuisier dans le même faubourg. Tout jeunes, ils jouaient à eux deux des parades qui faisaient beaucoup rire leurs compagnons d'atelier, et c'est ce qui les amena à s'engager avec un maître acrobate du boulevard, nommé Dromale. Antoine devint Bobèche, et Guérin Galimafré.

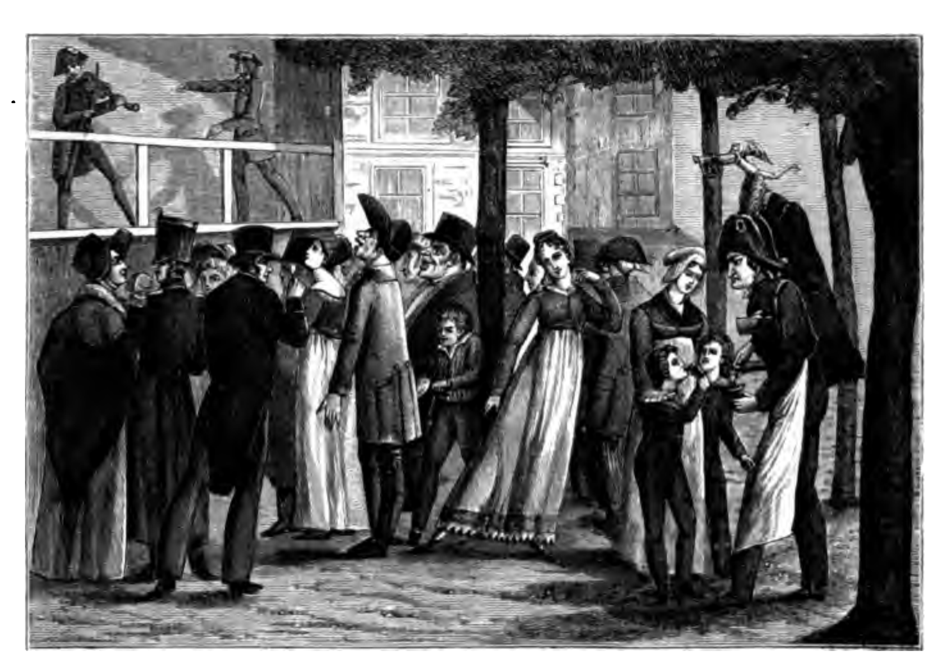
Bobèche était un garçon de taille moyenne, assez bien de sa personne, qui sur ses tréteaux adopta un costume composé d'une culotte jaune, de bas chinés, d'une veste rouge, d'une perruque filasse et d'un petit chapeau à cornes sur lequel était fixé un papillon. « Bobèche était un type original, a dit un chroniqueur, tenant le milieu entre Janot et Jocrisse, ces deux excellentes créations de Volanges et de Brunet. Il avait le visage assez distingué, l'air timide, mais de cette timidité narquoise qui décèle ce que l'on appelle un niais de Sologne, c'est-à-dire un gars rusé, finement bonasse et matois... Je vois encore son œil à demi fermé, son sourire caustique, sa lèvre inférieure se relevant aussitôt pour donner à sa physionomie un air candide et étonné. Il y avait un comé-

dien sous cette veste rouge et sous ce chapeau gris, à cornes, surmonté d'un papillon !... »

On était alors à l'époque du premier Empire, et Bobèche, dans ses plaisanteries un peu salées, avait jusqu'à un certain point son franc parler, la censure à ce moment ne s'occupant guère de ce qui ne touchait pas à la politique. Il en profitait pour donner l'essor à sa malice, moins naïve qu'elle ne le voulait paraître, et pour mêler à ses coq-à-l'âne, à ses calembours les plus ahurissants, des réflexions bouffonnes qui excitaient les gros rires de ses auditeurs. Ces plaisanteries se présentaient toujours sous forme de dialogue avec son compère Cassandre, et elles étaient telles qu'on ne saurait les reproduire toutes. En voici pourtant un échantillon :

Bobèche. — Monsieur, vous qui êtes un savant, pouvez-vous me dire quand les médecins se trompent et donnent des recettes inutiles?

Cassandre. — Mon ami, les médecins se trompent quelquefois parce que les symptômes des maladies diffèrent selon les tempéraments. Dans les fièvres, par exemple...



Bobèche et Galimafré au boulevard du Temple, d'après une gravure anonyme coloriée.

Bobèche. — Vous n'y êtes pas, Monsieur. C'est quand ils donnent une recette pour les maladies de cerveau des femmes que les médecins se trompent; car la tête d'une femme est une tête sans cervelle.

Et encore :

Bobèche. — Monsieur, si vous aviez enfermé dans un grand sac un huissier, un tailleur, un usurier et un apothicaire, qui est-ce qui sortirait le premier?

Cassandre. — J'avoue que je suis embarrassé; car je ne vois pas de raison pour que l'un sorte plus tôt que l'autre.

Bobèche. — Je vous apprendrai ce secret, Monsieur, si vous voulez me payer une fiole de bordeaux.

Cassandre. — Soit. On doit tout faire pour apprendre ce qu'on ignore.

Bobèche. — Eh bien, Monsieur, le premier qui sortirait du sac, si un huissier, un tailleur, un usurier et un apothicaire étaient dedans, je vous donne ma parole d'honneur que ce serait un voleur !...

Bobèche devint une des célébrités de Paris, et non seulement il était chéri de son public ordinaire, mais les plus grands salons se l'arrachèrent bientôt, et il n'y avait pas de belle fête dans le grand monde si Bobèche n'y ve-

nait débiter ses sornettes avec son compère.

Quant à Galimafré, son émule et son rival, Galimafré, qui appelait la foule à l'aide d'une gigantesque crécelle, il n'était guère moins aimé que lui. Vêtu d'un costume bas normand, coiffé d'une perruque dont les cheveux étaient coupés droit sur le front et qui était couverte d'un chapeau à bombe, c'était un grand garçon long, maigre, efflanqué, dont les calembredaines balourdes, qui n'étaient point pourtant sans quelque fond de raillerie, faisaient aussi le bonheur du populaire des boulevards. L'un



Bobèche, d'après la gravure des *Étrennes de Bobèche au public*; Paris, 1816.

et l'autre avaient tant de succès, surtout quand ils *jouaient* ensemble, qu'ils allongeaient démesurément leurs parades et que le commissaire dut s'en plaindre plus d'une fois, à cause de l'encombrement qu'elles produisaient sur le boulevard, où la circulation s'en trouvait interrompue. Et au milieu des amateurs habituels, des partisans ordinaires des deux pîtres, on voyait souvent de fins lettrés comme Nodier, de grands comédiens comme Monvel, qui venaient les entendre et les voir avec un véritable plaisir.

Leur métier de paradistes n'empêchait pas Bobèche et Galimafré d'être de bons patriotes. « En 1814, a dit un de leurs historiens, quand les troupes alliées attaquèrent les buttes Chaumont, Bobèche et Galimafré, postés derrière une barricade de la rue de Meaux, un fusil à la main, prouvèrent qu'à l'occasion les paillasses du boulevard savaient faire autre chose que des grimaces. Alors, ne voulant pas faire de parades pour les ennemis, Galimafré quitta le métier, entra comme machiniste à la Gaîté, puis à l'Opéra-Comique, où, pendant trente ans, il garda le côté *cour;* aujourd'hui, c'est un paisible rentier de Montmartre, aimé de ses enfants. » Galimafré est mort depuis une douzaine d'années. Pour Bobèche, dont la renommée fut immense sous la Restauration, il eut la singulière idée, un beau jour, de vouloir jouer la vraie comédie, et de se faire directeur de théâtre en province. Il n'y réussit guère, paraît-il, et l'on ne sait comment il a fini.

Non seulement on a imprimé quelques-unes des parades de Bobèche et Galimafré, mais on les a mis l'un et l'autre à la scène, à diverses reprises, tellement leurs types étaient devenus populaires. C'est à ce titre qu'ils devaient occuper une place dans ce Dictionnaire.

BOIRE DU LAIT. — On dit qu'un artiste boit du lait, lorsqu'il est en scène et que son jeu excite d'une façon ininterrompue les applaudissements ou les rires approbatifs des spectateurs.

BONIMENT. — C'est ainsi qu'on appelait le petit discours, cent fois répété, que faisait jadis l'aboyeur à la porte des petits théâtres, pour attirer le public et lui faire l'éloge du spectacle qu'il l'engageait à venir voir. (Voy. ABOYEUR.)

BOUCHE-TROU. — C'est le nom qu'on donne à certains rôles d'une infime importance, et qui rentrent dans la catégorie des accessoires. On dit de l'artiste appelé à remplir ces rôles qu'il joue l'« emploi des bouche-trou ».

BOUFFES (LES). — C'est ainsi que naguère, et jusqu'aux environs de 1830, on désignait dans le monde le Théâtre-Italien, bien qu'à partir du commencement de ce siècle on y jouât concurremment le genre sérieux et le genre bouffe. Cette appellation, qui semblait exclure l'un au profit de l'autre, avait évidem-

ment deux causes : la première, c'est que la première compagnie de chanteurs italiens qui vint se faire entendre à Paris, en 1729, sur la scène de l'Opéra, et celle qui se produisit sur le même théâtre, en 1752, ne firent entendre que des ouvrages bouffes, tels que *Baiocco e Serpilla, la Serva padrona, il Maestro di musica,* etc.; la seconde, c'est qu'à cette époque le théâtre de la Comédie-Italienne était en



Une scène de la Farce de Pathelin, d'après une ancienne gravure.

plein succès, en pleine efflorescence, et qu'on ne désignait jamais ce théâtre par son nom officiel, mais par celui-ci : *les Italiens.* Pour éviter la confusion, on prit donc l'habitude de dire, en parlant des chanteurs italiens de l'Opéra : les Bouffons, les Bouffes, et lorsque plus tard un théâtre italien vint s'installer définitivement à Paris, où il subsista régulièrement jusqu'en 1870, on continua pendant longtemps de le désigner sous ce nom : les Bouffes. Ce n'est guère qu'à partir de 1830 que le public se décida à l'appeler de son vrai nom, et à abandonner celui que d'ailleurs les grands chanteurs italiens avaient rendu si célèbre.

BOUFFON. — L'histoire du bouffon de cour ne rentre pas dans le cadre de ce Dictionnaire. Les Latins donnaient le nom de bouffons à certains baladins ou farceurs qui paraissaient sur le théâtre pour y recevoir des soufflets, et qui tenaient leurs joues gonflées afin que le coup fît plus de bruit et excitât davantage le rire des assistants. Aujourd'hui, on dit d'un comédien dont la gaieté un peu grosse, un peu chargée, est néanmoins franche et communicative, que c'est un excellent bouffon.

BOUFFONNERIE. — On caractérise ainsi certaines pièces empreintes d'une gaieté excessive et un peu grosse. En fait de bouffonneries, la Comédie-Française nous offre *l'Avocat Pathelin, le Médecin malgré lui;* l'Opéra-Comique, *les Rendez-vous bourgeois, Bonsoir, monsieur Pantalon;* le Palais-Royal, *la Mariée du mardi gras, le Chapeau de paille d'Italie;* les Bouffes-Parisiens, *les Deux Aveugles,* et tant d'autres, et tant d'autres!

BOUI-BOUI. — C'est un terme d'argot théâtral par lequel on désignait les tout petits théâtres, lorsqu'il y avait encore à Paris des petits théâtres. Le Lazari, sur le boulevard du Temple, la petite scène du Luxembourg, *vulgo* Bobino, étaient des *bouis-bouis.*

BOULEVARD DU CRIME. — C'est le sobriquet que la population parisienne avait appliqué naguère au boulevard du Temple, à l'époque où les deux théâtres de l'Ambigu-Comique et de la Gaîté s'y trouvaient réunis, par allusion aux mélodrames noirs qui se jouaient à ces deux théâtres et qui avaient pour base et pour moyens d'action tous les crimes imaginables : meurtres, empoisonnements, viols, adultères, incendie et le reste. Ce que les dramaturges du temps, les Hapdé, les Caigniez, les Cuvelier, les Victor Ducange, les Guilbert de Pixérécourt, les Bouchardy et autres ont accumulé de monstruosités et d'infamies dans leurs conceptions scéniques est véritablement formidable. De là ce surnom de « boulevard du Crime » donné par raillerie innocente au boulevard du Temple, et qui lui est resté jusqu'à l'époque de sa disparition et de la destruction

des théâtres auxquels il avait jusqu'alors donné asile.

BOULEVARD DU TEMPLE (Le). — Nous ne saurions prétendre à tracer ici un historique complet du boulevard du Temple considéré comme centre et rendez-vous des plaisirs parisiens. Pendant plus d'un siècle, ce quartier chéri de la foule a été comme une sorte de foire perpétuelle, succédant aux anciennes foires Saint-Laurent et Saint-Germain, où venaient se grouper, comme dans un lieu d'élection, tous les divertissements, tous les jeux, tous les amusements qui font la joie d'une vaste capitale, aussi avide de plaisirs qu'elle se montre pleine d'âpreté au travail. Mais la mobilité même de cette sorte de kermesse sans fin, son renouvellement incessant, les changements qui s'opéraient chaque jour dans l'ensemble et dans le détail de sa physionomie si mouvante, si pittoresque, si vive, si animée, rendent son histoire tout particulièrement cu-



Le théâtre de Mme Saqui, sur l'ancien boulevard du Temple, vers 1825.
N. B. — Le théâtre de Mme Saqui est entre les *Funambules* et le théâtre *Lazary*.

rieuse et compliquée. Les annales du boulevard du Temple, du milieu du dix-huitième au milieu du dix-neuvième siècle, formeraient à elles seules un chapitre séduisant et plein d'originalité de l'histoire intime de Paris, et le sujet est si attrayant qu'on peut s'étonner qu'aucun écrivain jusqu'ici n'ait pris la peine de les retracer. Pour nous, notre ambition ne saurait aller si loin, et la place nous manquerait absolument pour remplir une telle tâche. Nous devrons nous borner ici à quelques indications sommaires et générales, uniquement destinées à rappeler la physionomie si intéressante de ce qui fut pendant cent ans et plus le paradis des oisifs Parisiens et le lieu de pèlerinage de tous les étrangers.

Quel lieu animé, en effet, quel centre vivant, mouvant, grouillant, que ce boulevard du Temple, qui dut le commencement de sa fortune au plus intelligent et au plus audacieux des acrobates, à Nicolet, et qui fut frappé de mort par les conceptions fantasques et antiartistiques d'un édile trop puissant, M. le baron Haussmann, préfet de la Seine sous le règne de Napoléon III ! Que de choses vit-on s'y succéder, que de renommées vit-on s'y établir, que

d'établissements de toutes sortes vit-on s'y créer, que de gloires et de splendeurs y vit-on naître, vivre et mourir, depuis la première baraque de Nicolet, devenue depuis la Gaîté après avoir été le théâtre des Grands-Danseurs du Roi, depuis l'établissement de l'Ambigu-Comique par son rival Audinot, jusqu'au cirque Olympique des frères Franconi, au théâtre Historique d'Alexandre Dumas et au théâtre Lyrique de M. Carvalho! Interrogez les souvenirs, évoquez les annales de ce merveilleux coin de Paris, à la carrière si accidentée, si fantaisiste, si étrange, et voyez ce que vous y trouverez : le saltimbanque Restier, et la baraque à Nicolet, et le Waux-hall du « sieur » Torré, et les Élèves de la danse de l'Opéra, et l' « Empire de Neptune », et le cabinet de figures de cire de Curtius, en passant par l'Ambigu-Comique, le théâtre des Beaujolais, le café Turc, les Bleuettes, les Fantoccinis chinois, les Folies-Dramatiques, Mme Saqui, les Funambules, pour aboutir au café de l'Épi-scié, à



Le boulevard du Temple vers 1785, avec l'ancien théâtre des Élèves de l'Opéra devenu plus tard le théâtre des Variétés-Amusantes, incendié en 1798.

Mac-Moc, au théâtre Historique et à l'Opéra-National. Et quelles physionomies se rappellent aussitôt à votre souvenir, en songeant à tout ce passé évanoui, physionomies diverses et brillantes, gloires disparues, renommées éteintes parfois, parfois pleines d'éclat encore et vivant dans l'esprit de tous : Mlle Rose, la grande sauteuse, Turco, le singe à Nicolet, le comédien Audinot, Mlle Malaga, la célèbre « tourneuse », Bobèche et Galimafré, et le père Rousseau, et Gringalet, et Bambochinet, tous ces paradistes fameux ; et tous les excellents comédiens qui se sont fait un nom sur les planches de tous ces théâtres, Mmes Adèle Dupuis, Jenny Vertpré, Adolphe, Eugénie Sauvage, Dorval, Astruc, Person, Lucie Mabire, et Raffile, Tautin, Stockleit, Grévin, Marty, Frénoy, Potier, Moëssard, Saint-Ernest, Francisque, Serres, Bouffé, Surville, Dubourjal, Raucourt, Mélingue, Delaistre, Laferrière, Bignon, Boutin, Lebel, Chilly, Colbrun, sans compter les plus grands d'entre tous, Frédérik Lemaître, Bocage et Debureau ! Et les chevaux de Franconi, et les acrobates de Mme Saqui, et le grimacier du spectacle des Associés, et les bêtes féroces de Mme veuve Nicolet, et les arlequi-

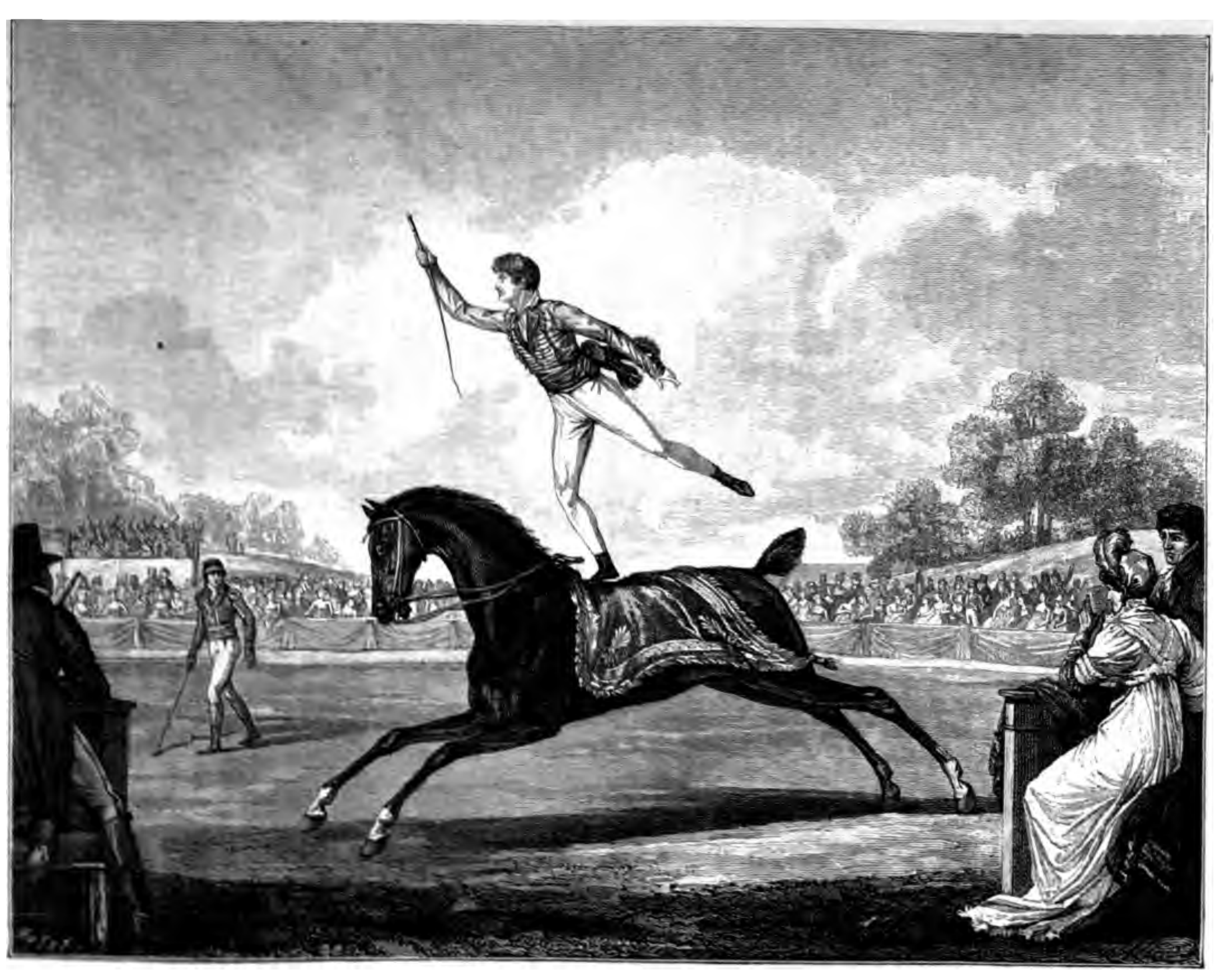


Planche VI. — Exercices de Franconi; dessin. par C. Vernet, grav. par P.-L. Debucourt.

nades des Funambules, et les concerts du Café Turc...

Quel mélange, quel tohu-bohu, quelles promiscuités, quel étonnant voisinage de grandes et de petites choses! Et les mélodrames de Caigniez, de Victor Ducange, de Guilbert de Pixérécourt, et les mimodrames de Ferdinand Laloue et de Fabrice Labrousse, et les drames de Rougemont, d'Anicet Bourgeois, d'Alexandre Dumas, de MM. Dennery et Michel Masson, et les vaudevilles de Brazier, de Sewrin, de Clairville, des frères Cogniard, et les féeries de Martainville, et les pantomimes de Théophile Gautier et de M. Champfleury! c'est tout un côté de l'histoire intelligente, artistique, littéraire et *badaudière* de Paris, dont le souvenir se trouve confiné dans un espace de quelques mille mètres carrés.

C'est vers 1760 que commença la grande vogue du boulevard du Temple, et que ce coin de Paris, jusqu'alors assez désert, commença à devenir un but de promenade et un rendez-vous de curieux. Les deux grandes foires, Saint-Laurent et Saint-Germain, commençaient à voir décroître un succès qui datait déjà de deux ou trois siècles; les foires Saint-Clair et Saint-Ovide, aussi célèbres autrefois, étaient presque désertées.

Le Palais-Royal, alors en pleine efflorescence, aspirait sans doute à recueillir leur succession : mais le Palais-Royal, quoique très brillant, très couru, très fréquenté, ne pouvait offrir à la circulation les magnifiques espaces que l'on trouvait au boulevard du Temple, très peu bâti à cette époque, et qui formait une promenade d'autant plus charmante qu'elle était très pittoresque et irrégulière.

Bientôt le beau monde s'y porta en foule, les chaises et les carrosses l'envahirent, des industriels de toutes sortes, marchands de fruits et de gâteaux, limonadiers, fabricants de gaufres et d'oublies, musiciens ambulants, loueuses de chaises, etc., suivirent la foule et vinrent s'y établir; des guinguettes s'y élevèrent, et au bout de peu de temps cet endroit naguère si solitaire, tout environné d'ombre et de silence, fut l'un de ceux de Paris où l'on trouvait le plus de gaieté, d'animation, de mouvement et de vivacité. Il est facile de concevoir que les grands amuseurs publics ne devaient pas tarder à s'y montrer.

Le premier, dit-on, fut un nommé Restier, qui avait une loge à la Foire, et qui vint installer là, dans une grande salle construite en bois, son *Théâtre des Grands Danseurs*, dont Nicolet était le premier sujet. Après l'incendie de cette salle, Nicolet, devenu célèbre, succéda à Restier, la fit reconstruire et y obtint d'énormes succès.

Audinot vint peu de temps après établir auprès de lui son Ambigu-Comique, qui n'était alors qu'un théâtre d'enfants et de marionnettes, et tous deux furent bientôt entourés par une foule de bateleurs de toutes sortes, musicos, montreurs de chiens savants, propriétaires de ménageries, paradistes ambulants et le reste. En 1777, on voyait déjà installés à demeure sur le boulevard du Temple, outre les deux théâtres d'Audinot et de Nicolet, qui l'un et l'autre avaient pris une grande extension, le Waux-hall de l'artificier Torré, le cirque Royal des frères Astley, le cabinet d'électricité de Comus, l'Empire de Neptune, cabinet de physique et d'histoire naturelle, le cabinet de



Le salon de Curtius au boulevard du Temple, d'après un almanach du temps, communiqué par M. le baron Pichon.

mécanique de Dubus, et divers autres petits spectacles.

Enfin, dix ans plus tard, Curtius, l'homme aux figures de cire, dont la renommée devait être européenne, avait ouvert son musée, le spectacle des Associés était fondé, le café Yon donnait des concerts très fréquentés, et l'on voyait le cabinet géographique du « sieur » Aubry et le cabinet de physique du « sieur » Noël.

Mais c'est à partir de l'époque révolutionnaire que le boulevard du Temple atteignit son plus haut point de splendeur et de prospérité. Le quartier s'était peuplé, des constructions s'y élevaient de toutes parts, le grand mouvement populaire se portait décidément de ce côté, et jamais fourmilière humaine ne fut semblable à celle qu'on voyait s'agiter sur ce point de Paris de deux heures du jour à deux heures de la nuit. Voici, à peu près reconstituée dans son intégralité, et avec la place exactement occupée par chacun, la liste des établissements de plaisir qui, en 1791, bordaient le boulevard du Temple depuis l'angle du faubourg du Temple et l'hôtel Foulon, qui formait cet angle, jusqu'à l'endroit où se trouve aujourd'hui la rue d'Angoulême.



L'Ambigu-Comique.

Le premier théâtre, en partant du faubourg du Temple, était celui des Délassements-Comiques, qui touchait l'hôtel Foulon. Venaient ensuite, sans interruption :

Le cabinet d'optique de Prévost;

La ménagerie de Mme Nicolet, veuve du frère de Nicolet;

Les Fantoccini chinois;

L'Ambigu-Comique;

Le théâtre de Nicolet (Grands Danseurs du roi);

Le salon de figures de cire de Curtius;

Le théâtre des Associés;

Le café Yon, où se donnaient des concerts;

Le café Goddet, où l'on faisait aussi de la musique;

Le théâtre des Beaujolais;

Le café Turc;

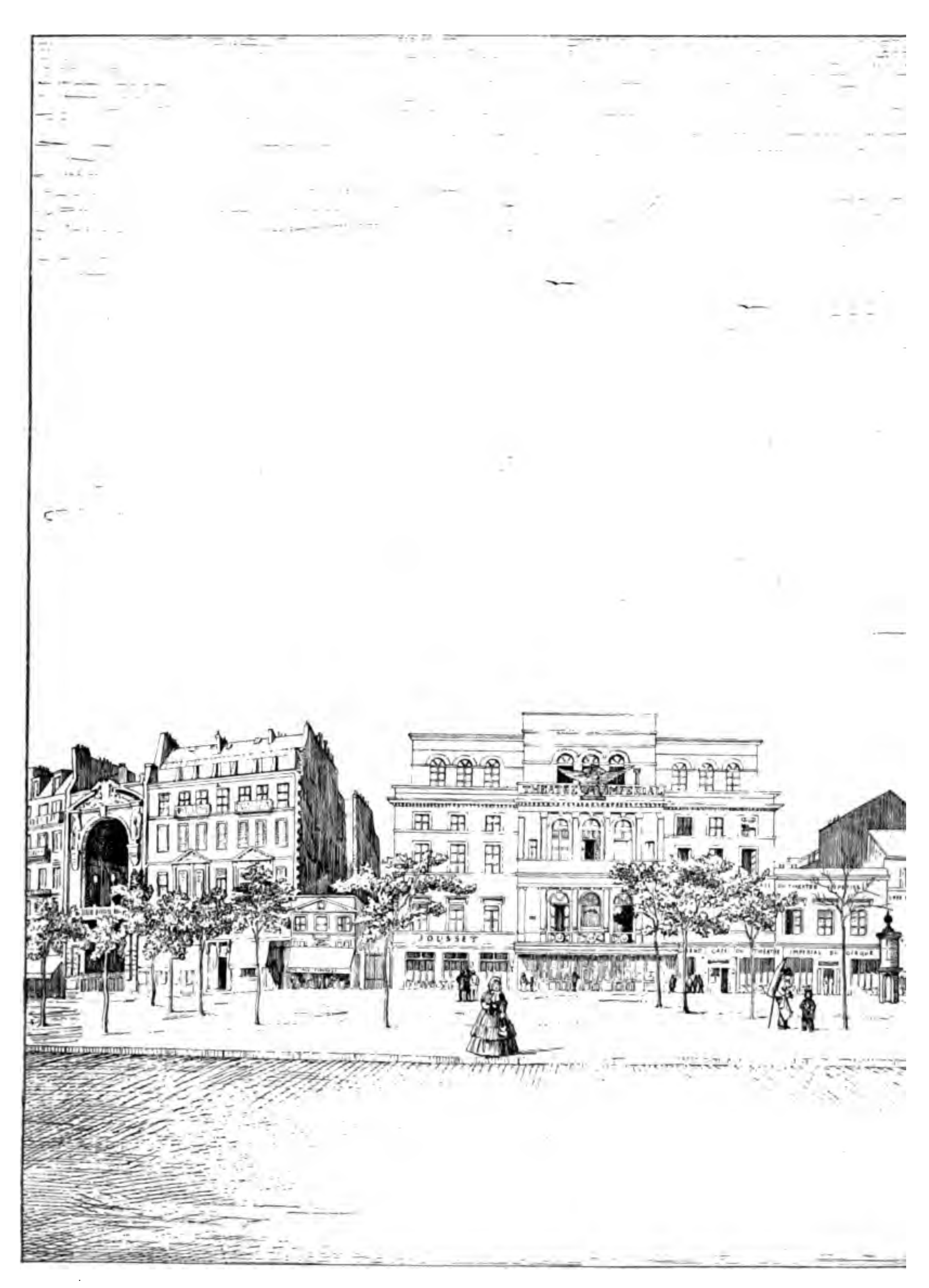
Le café des Arts avec ses concerts.

A tout cela se joignaient une foule de petits spectacles, de bateleurs, de paradistes ambulants, dispersés sur la vaste étendue du boulevard, et qui, toute la journée et toute la soirée, attiraient la foule et faisaient le bonheur des badauds, qui trouvaient encore là des marchands de coco, des pâtissiers, des montreurs de singes, des chanteurs en plein vent, des faiseurs de tours, des hercules forains et des diseurs de bonne aventure.

On se figure aisément le brouhaha, le mouvement, le va-et-vient, les bousculades, les exclamations, les cris de joie, d'étonnement et d'admiration que tout cela devait occasionner.

Avec l'Empire, qui réduisit d'une façon ridicule le nombre des théâtres et les réglementa outre mesure, le boulevard du Temple conserva pourtant son originalité. Les bateleurs de tout genre continuaient d'y avoir droit de cité, et la foule ne cessait d'aller les contempler. Il en fut de même pendant les premières années de la Restauration.

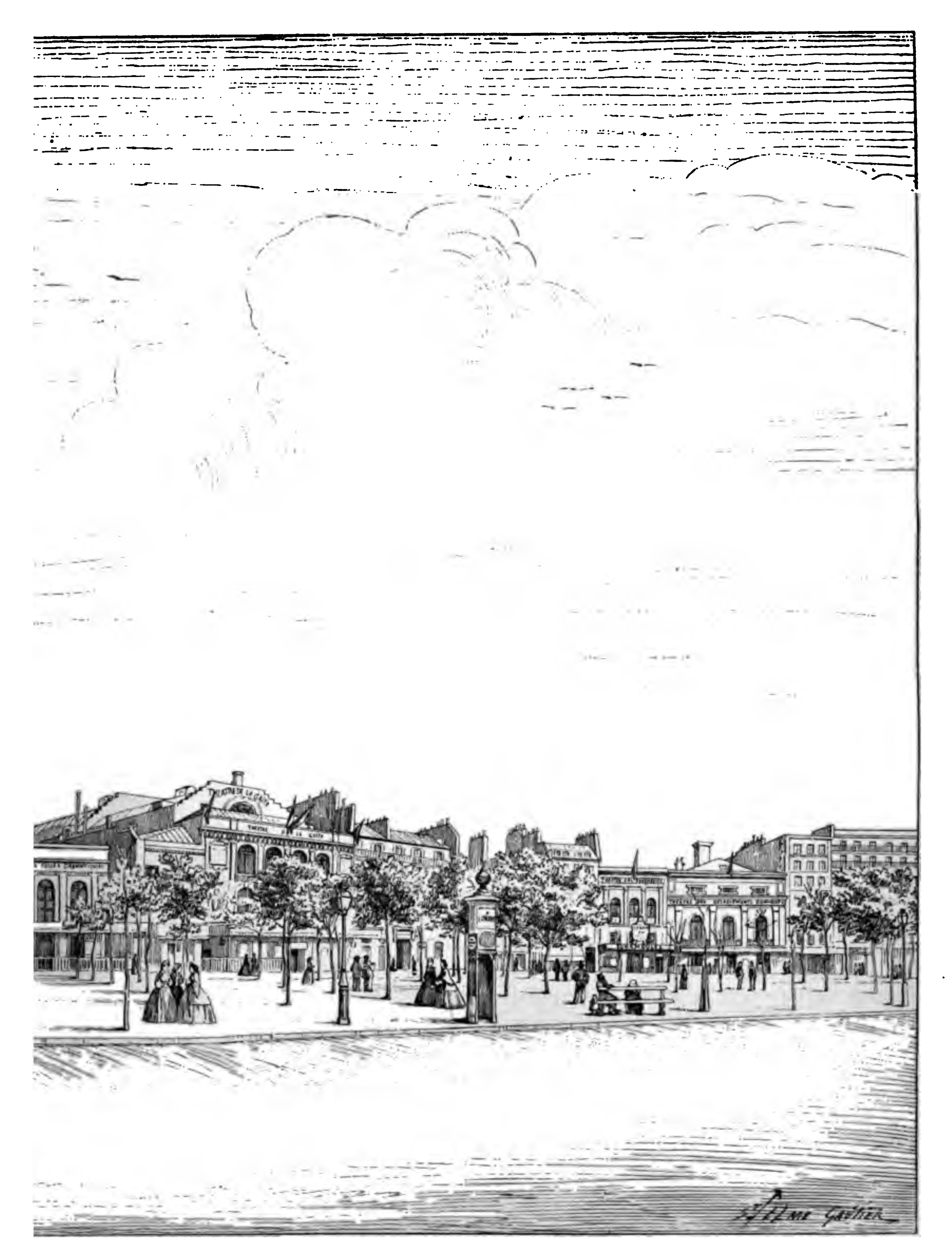
Sous le règne de Charles X, au contraire, les parades s'éteignirent, les saltimbanques s'éloignèrent, les baraques disparurent, et le boulevard du Temple devint, pendant les heures du jour, un quartier comme un autre, aussi paisible qu'un autre. Tout au moins reprenait-il le soir tout son ancien éclat, toute son animation, grâce aux théâtres qui petit à petit s'y étaient de nouveau groupés. Sous le gouvernement de Juillet, on en comptait six sur le boulevard, serrés les uns contre les autres, et dont le groupement attirait la foule, les uns profitant du trop-plein



ASPECT GÉNÉRAL DE LA PARTIE DU BOULEVARD DU TEMPLE SUR LAQUELLE SE TRO

Théâtre-Lyrique.

Théâtre-Impérial.
(Ancien Cirque-Olympique.)



UPÉS LES THÉATRES, ET QUI FUT DÉTRUITE EN 1862. (D'après un dessin exécuté en 1862.)

ramatiques. Gaîté. Funambules. Délassements-Comiques. Petit-Lazary.

des autres, car le spectateur qui ne trouvait plus de place dans l'un d'eux s'en allait paisiblement à côté voir s'il serait plus heureux.

Ces six théâtres étaient, en suivant le boulevard : le cirque Olympique, les Folies-Dramatiques, la Gaîté, les Délassements-Comiques, les Funambules et le Lazary, auxquels, en 1846, vint se joindre le théâtre Historique, remplacé plus tard par le théâtre Lyrique. Celui-ci avait été construit sur l'emplacement du café de l'Épi-scié, où pendant de longues années les enfants avaient admiré Mac-Moc, le dernier saltimbanque du boulevard.

Enfin, en 1862, le second Empire, qui ne rêvait que casernes et voies stratégiques pour venir plus facilement à bout des émeutes qu'il semblait prévoir dans l'avenir, procéda à un acte de véritable vandalisme en détruisant le boulevard du Temple, si inégal, si pittoresque, si spacieux, si mouvementé, afin de faire place



Le théâtre de la Gaîté, boulevard du Temple, fondé en 1780 par Nicolet reconstruit en 1808, incendié en 1835, réédifié en fer, même année, par Bourla, architecte.

à la nouvelle voie qui, placée d'abord sous l'invocation du prince Eugène, porte aujourd'hui le nom de boulevard Voltaire. Tous les théâtres durent naturellement disparaître; quelques-uns, les plus importants, Gaîté, cirque Olympique, théâtre Lyrique, Folies-Dramatiques, furent reconstruits sur divers autres points; quant aux Délassements, aux Funambules, au Lazary, ils disparurent sans retour, et c'est depuis lors que Paris, absolument privé de petits théâtres, a vu surgir et fleurir partout des cafés-concerts.

L'année 1862 est une date funèbre dans l'histoire des plaisirs parisiens. Elle a fait et vu disparaître le vieux boulevard du Temple dans sa partie la plus intéressante, la plus essentielle, et il est probable que rien dans l'avenir ne viendra remplacer ce coin si curieux de Paris, qui était un véritable paradis populaire et un enchantement perpétuel.

BOULEVARDS (ACTEURS DES). — Voy. BOULEVARDS (Théâtres des).

BOULEVARDS (THÉATRES DES). — Les acteurs des théâtres de Paris où l'on jouait

la comédie et le vaudeville désignaient autrefois, avec un petit sentiment dédaigneux, sous cette appellation de « théâtres des boulevards », ceux qui étaient situés sur les boulevards Saint-Martin et du Temple, et tout particulièrement ceux où l'on jouait le drame et le mélodrame, c'est-à-dire la Porte-Saint-Martin, l'Ambigu, la Gaîté et le Cirque.

Ils prétendaient, non sans quelque raison d'ailleurs, comme tout le monde a pu le remarquer, que les artistes de ces théâtres, étaient gâtés par le goût un peu gros, un peu vulgaire de leurs spectateurs, qu'ils cherchaient l' « effet » un peu plus que de raison, sacrifiaient souvent le véritable sentiment artistique au désir d'être applaudis, et se laissaient aller dans ce but à une exagération blâmable, qui se traduisait par de grands éclats de voix, des gestes outrés et de fâcheux coups de talon sur le plancher. Il y avait, au point de vue général, une certaine justesse dans cette observation ; il est certain que la finesse dans les détails et la sobriété dans le jeu,



Salle du théâtre Italien dite *salle Favart*, construite en 1783 sur l'emplacement de l'hôtel Choiseul.

qui étaient de mise non seulement à la Comédie-Française, mais même au Vaudeville ou au Gymnase, n'auraient eu que peu de succès sur les théâtres des boulevards, où d'ailleurs la littérature en cours ne leur aurait donné guère la possibilité de se produire. On peut donc dire qu'après tout, les acteurs des boulevards subissaient la nécessité des conditions dans lesquelles ils se trouvaient placés, et qu'ils ne faisaient autre chose que se conformer au goût de leur public.

Ce qui n'empêche pas quelques-uns d'entre eux en assez grand nombre d'avoir été admirables et véritablement supérieurs ; il suffit, pour le prouver, de citer les noms justement célèbres de Frédérik Lemaître, de Bocage, de Jemma, de Mme Dorval, et aussi de Mlle Georges, qui avait d'ailleurs passé par la Comédie-Française avant d'aller jouer le drame à la Porte-Saint-Martin. — Il va sans dire que le Gymnase et les Variétés, quoique situés sur la ligne des boulevards, ne furent jamais compris au nombre des théâtres des boulevards.

Ce sentiment était si ancien chez les artistes de Paris, qu'il produisit un fait bien singulier. Lorsque, en 1782, la Comédie-Italienne abandonna la salle de l'hôtel de Bourgogne, qu'elle occupait rue Mauconseil, pour faire



construireu n nouveau théâtre sur les terrains de l'hôtel de Choiseul (là où nous voyons aujourd'hui l'Opéra-Comique), elle le fit disposer de telle façon que la façade s'en trouvât non sur le boulevard, mais sur la place qui porte aujourd'hui le nom de Boïeldieu. Et cela pour que les acteurs de la Comédie-Italienne ne pussent être confondus dans l'esprit du public avec ceux du boulevard, c'est-à-dire avec ceux des troupes d'Audinot et de Nicolet! Et voilà pourquoi, aujourd'hui encore, le théâtre de l'Opéra-Comique tourne sottement le dos au boulevard des Italiens.

BOURRÉE. — Voy. Airs a danser.

BOUT DE ROLE. — Expression significative, employée pour désigner non pas même un mauvais rôle, qui peut avoir son importance et exiger du talent, mais un rôle absolument accessoire et duquel il n'y a rien à tirer.

BOUTADE. — Divertissement en usage jadis à la cour de nos rois, et qui semble avoir tenu le milieu entre la mascarade primitive, qui n'était qu'une simple danse costumée et masquée, et le ballet de cour, entremêlé de chants et de danses, avec une véritable action scénique, tel qu'on commença à l'exécuter sous Henri IV et sous Louis XIII. Déjà la boutade présentait comme une sorte de petit canevas théâtral, très bref à la vérité, très rapide encore, mais auquel certains récits de chant venaient donner un sens particulier et offrant quelque précision. Voici comment l'abbé de Pure caractérise la boutade : — « C'est un raccourci de ballet, une boutade de l'imagination, qui, rencontrant un objet agréable, familier et facile, se contente de peu d'entrées, de peu d'appareil, et où l'on se pique seulement de faire paroistre un dessein bien formé, galant ou folastre, et bien exécuté. L'adresse, la belle exécution suffisent, et le moindre divertissement qu'on y prenne tient lieu d'un raisonnable succez... Autrefois la boutade consistoit en quatre entrées, un récit et un grand ballet. Les premières entrées étoient ordinairement d'un seul danseur, et le grand ballet, des quatre rassemblés après le récit. »

BRAVO. — C'est un terme que nous avons emprunté aux Italiens. En Italie, l'adjectif *bravo* (*brava* au féminin, *bravi* au pluriel), signifie « hardi, habile, » et s'applique, comme témoignage de satisfaction, à un chanteur, à un comédien, à un virtuose dont le talent excite la sympathie ; c'est ainsi qu'on dit : *bravo il tenore, brava la cantante, bravi tutti!* en mêlant ces exclamations aux applaudissements. Le public français a adopté cette expression, mais en la rendant invariable et en en faisant un adverbe : *bravo!* qui signifie *très bien,* et qu'il applique indifféremment à un ou plusieurs artistes, de l'un ou de l'autre sexe. On voit que le sens est resté à peu près le même, bien que la nature du mot ait été modifiée. Celui-ci s'emploie aussi substantivement, et l'on dit d'un artiste qu'il a été « couvert de bravos ».

BRAVURA. — Autre terme italien, qui, pris artistiquement, signifie hardiesse, habileté. Les Italiens disent d'un chanteur qu'il a beaucoup de *bravura* lorsqu'il se joue de toutes les difficultés, que sa virtuosité est impeccable.

BREDOUILLER. — C'est un défaut grave que contractent certains acteurs, qui, en voulant parler trop vite, finissent par ne plus se faire entendre distinctement.

BREVET. — C'est l'acte écrit par lequel, à l'époque où nul ne pouvait exercer une industrie théâtrale s'il n'y était formellement autorisé par l'administration supérieure, le ministre de l'intérieur octroyait à un directeur le privilège (c'était le mot consacré) nécessaire pour son exploitation. Le brevet, accordé pour une, deux ou trois années, spécifiait d'une façon précise les départements et les villes qui formaient cette exploitation. Voici le texte d'un document de ce genre :

MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR.

ARRÊTÉ.

Nous, ministre secrétaire d'État au département de l'intérieur,

Sur la proposition de Mrs les préfets de ...

Avons arrêté et arrêtons ce qui suit :

Art. 1er. — Le sieur X... est autorisé à exercer les fonctions de directeur de la première troupe ambulante du 10e arrondissement théâtral, du 1er mai 1844

au 1er avril 1845, en remplacement du sieur X..., démissionnaire.

Art. 2. — Il devra se conformer aux lois, décrets, ordonnances, instructions et règlements sur les théâtres, ainsi qu'aux ordres qui lui seraient donnés par les autorités administratives, dans l'intérêt de la sûreté, de la tranquillité et de la morale publiques.

Il devra, en outre, exploiter par lui-même, et ne pourra faire aucune cession ou délégation de la présente autorisation.

Aucun autre nom que le sien ne devra figurer sur les affiches, annonces et engagements.

Art. 3. — Il ne pourra, sans notre autorisation, engager d'artistes des théâtres royaux ou d'élèves du Conservatoire, qu'une année après l'expiration de leur engagement ou la fin de leurs études.

Art. 4. — S'il refusait de se soumettre aux dispositions de l'article 2, et de suivre l'itinéraire approuvé par nous et joint à la présente autorisation, et, dans le cas où, par sa faute, des désordres graves auraient lieu dans un des théâtres qu'il est chargé de desservir, cette autorisation pourrait lui être immédiatement retirée.

Art. 5. — Ampliation du présent arrêté sera délivrée au sieur X... Il devra la présenter aux autorités locales pour obtenir l'autorisation de commencer ses représentations.

Art. 6. — Le sieur X... sera tenu de verser dans la caisse du receveur général du département de... une somme de trois mille francs à titre de cautionnement. La présente autorisation ne lui sera délivrée que lorsqu'il aura justifié de ce versement auprès de M. le préfet du département de...

Signé : F. DUCHATEL.

Paris, le... 1844.

BRIGHELLA. — L'un des personnages fameux de l'ancienne comédie italienne, et dont le caractère ne manque pas de rapports avec celui d'Arlequin, bien qu'il soit beaucoup plus vicieux, ni avec celui du Capitan, bien qu'il soit vindicatif et cruel. Tel était au moins le type primitif, qui, comme tous ces masques charmants de la *commedia dell'arte,* se modifiait selon la nature et le talent de chacun des artistes qui étaient successivement appelés à la personnifier.

Brighella paraissait souvent avec Arlequin, et dans un canevas italien moderne on trouve le récit suivant d'une scène à laquelle il prenait part :

De jeunes seigneurs vénitiens sont dans une villa au bord de la Brenta. Pour se divertir et chasser les idées tristes que leur pourrait causer la mort de leur sommelier Meneghino, ils imaginent de se moquer de trois poltrons qui sont à leur service : Pantalon, Arlequin et Brighella. On fait semblant de se fier à la bravoure fanfaronne de Pantalon, et on le prie de passer la nuit à garder le corps du défunt. Pantalon y consent à contre-cœur ; mais c'est Arlequin que l'on a couché sur le lit mortuaire au lieu de Meneghino. On l'a couvert du linceul et tout barbouillé de blanc. Arlequin n'est guère plus rassuré que celui qui le garde. Il craint que cette farce ne lui porte malheur ; cependant il s'égaye



Brighella, d'après le Blond.

aux dépens de son camarade, fait le saut de carpe sur son lit et pousse de gros soupirs. Mais bientôt il cesse de rire et ne songe plus qu'à imiter Pantalon, qui se cache, car Brighella arrive costumé en diable et les poursuit avec une torche. Mais Brighella, qui croyait n'avoir affaire qu'à Pantalon, et qui ne s'attendait pas à voir Arlequin à la place du mort, encore moins ce mort courir effaré par la chambre pour lui échapper, tombe à la renverse, et tous trois se roulent par terre en proie à une terreur indicible, lorsque enfin l'arrivée de leurs maîtres, qui se moquent d'eux, les ramène à la raison après une longue suite de lazzi que le public accueille toujours par des rires frénétiques.

BROCHURE. — Les pièces de théâtre n'ont jamais assez d'étendue pour constituer, lorsqu'elles sont imprimées, ce qu'on appelle un volume, et ne forment guère qu'une brochure

plus ou moins forte. De là vient l'expression « la brochure », appliquée aux exemplaires de la pièce qu'on répète ou qu'on joue, dans les théâtres où l'on ne se sert pas du manuscrit original. En province, il arrive souvent que, pour éviter une trop grosse dépense en achats de pièces nouvelles, on fait copier par le souffleur les rôles les moins importants; les ar-



Mélingue dans le rôle de Benvenuto Cellini; d'après une affiche tirée de la collection Dessolliers.

tistes apprennent sur cette copie, et l'on ne confie de brochures qu'aux deux ou trois acteurs principaux. Ceux-ci sont tenus, à la fin de la campagne, de rendre à la direction toutes les brochures qu'ils en ont reçues ainsi pour leurs études dans le cours de la saison.

BRULER LES PLANCHES. — Se dit de certains artistes fougueux, excessifs, cherchant toujours l'effet, qui semblent avoir du feu dans les veines et être prêts à le communiquer aux planches de la scène. Brûler les planches est l'excès d'une qualité : le comédien doit être

doué d'une chaleur vraie, qui se communique facilement au public et lui donne l'illusion de la réalité; mais il ne faut pas que cette chaleur tourne au désordre et à la furie. Un acteur célèbre naguère au boulevard, Mélingue, était un enragé *brûleur de planches;* cela ne lui enlevait pas son talent d'ailleurs incontestable, mais cela lui donnait parfois une exagération de mauvais goût.

BRULER UNE VILLE. — Expression usitée dans les théâtres de province, et qui est moins incendiaire qu'elle ne le paraît tout d'abord. On dit d'un directeur qu'il « brûle une ville » lorsque, pour attirer le public et forcer les recettes, il emploie les moyens les plus excessifs : spectacles extraordinaires, bénéfices, acteurs en représentations, etc. Il épuise ainsi toutes les ressources que cette ville peut offrir, et elle est comme brûlée pour le directeur qui vient ensuite et qui, malgré tous ses efforts, se trouve dans l'impossibilité d'en rien tirer. C'est un terrain surchauffé qu'il faut laisser pendant quelque temps en jachère.

BUFFO CARICATO. — Dans les compagnies d'opéra italien, le *buffo caricato,* dont le nom est suffisamment expressif, est l'emploi qui comprend les rôles de basses comiques. Bartolo dans *il Barbiere di Siviglia,* Crispino dans *Crispino e la Comare,* Geronte dans *il Matrimonio segreto,* rentrent dans l'emploi du *buffo caricato.*

BULLETIN DE SERVICE. — Dans les théâtres de Paris, tous les acteurs qui répètent ou jouent le lendemain, reçoivent chaque soir, dans leur loge, un bulletin qui leur indique avec précision leur service du lendemain : leçons, lecture, répétition, spectacle, etc., avec l'heure de chaque partie de ce service. L'artiste qui ne joue pas et qui est compris dans le service reçoit ce bulletin le matin, à son domicile, où il lui est apporté par un garçon de théâtre.

BURALISTE. — C'est le nom qu'on donne à l'employée qui tient l'un des bureaux, à la porte d'un théâtre, et qui, moyennant son argent, délivre au spectateur le billet qui lui donne droit à une place dans la salle. Cet emploi est, presque sans exception, tenu par des femmes. Chaque buraliste rend ses comptes au caissier le soir même, dès que les bureaux sont fermés, c'est-à-dire vers le milieu de la soirée.

BURATTINI. — C'est un des noms que les Italiens donnent à leurs marionnettes. (Voy. ce mot.)

BUREAU DE COPIE. — Dans les théâtres lyriques, c'est l'endroit où les copistes de musique, sous la direction d'un chef qui doit être instruit et expérimenté, sont réunis pour leur travail. Ce travail consiste à extraire des partitions des compositeurs et à copier toutes les parties séparées des rôles, des chœurs et de l'orchestre.

BUREAU DE LOCATION. — Dans chaque théâtre, le bureau de location est ouvert à partir de onze heures du matin jusqu'à quatre ou cinq heures de l'après-midi. L'employée chargée de ce service, qui prend le nom de « préposée à la location » (c'est toujours une femme), a à côté d'elle un plan en diminutif de la salle, sur lequel chaque loge, chaque fauteuil, chaque stalle portent leurs numéros, de façon que le spectateur qui vient prendre sa place d'avance peut la choisir à son gré et se rendre compte exactement de la situation qu'elle occupe dans la salle.

Lorsqu'une pièce obtient un grand succès, les feuilles de location s'emplissent souvent pour quinze, vingt, vingt-cinq, trente jours à l'avance. Chaque jour a naturellement sa feuille spéciale, afin d'éviter les erreurs; sur chacune de ces feuilles sont imprimées à l'avance, une à une, toutes les places qui peuvent être prises en location, avec le numéro correspondant à chacune d'elles; la préposée inscrit en regard de chaque place le nom de la personne qui la loue, en perçoit le prix, et délivre un coupon qui sert de billet d'entrée le jour de la représentation.

BUREAUX. — Chaque théâtre a au moins deux bureaux où se délivrent les billets d'entrée pour le spectacle, l'un pour les places chères, qui prend le nom de premier bureau, l'autre pour les places inférieures, qui est le second bureau. Les bureaux ouvrent généralement leurs guichets une demi-heure avant le commencement du spectacle. Au reste, les affiches de chaque théâtre indiquent toujours, à droite l'heure du spectacle, à gauche celle de l'ouverture des bureaux.

C

CABALE. — La cabale est comme une sorte de conspiration ourdie dans le but de préparer et de provoquer la chute d'une pièce de théâtre, quelle qu'en puisse être la valeur. C'est dire suffisamment qu'elle s'adresse plus à l'auteur qu'à son œuvre, puisque avant de connaître celle-ci elle a juré de ne pas la laisser vivre, et c'est affirmer qu'elle est toujours injuste, puisqu'elle agit aveuglément et par le fait d'une hostilité préconçue. Il y a toujours eu des cabales, et il y en aura vraisemblablement toujours, parce qu'il y aura toujours des auteurs qui, par leur situation, par leurs attaches, par leur notoriété même et par la puissance de leur génie, déplairont à certaines fractions du public qu'on verra s'unir dans un effort commun pour leur faire payer, à l'aide d'un violent scandale, leurs succès et leur bonheur passés.

L'une des cabales les plus célèbres, sans contredit, est celle qui atteignit la *Phèdre* de Racine et la fit tomber au profit de celle de Pradon. Ce fait, historiquement célèbre, n'est pas à l'honneur de Mme Deshoulières, qui y prit la plus grande part. L'abbé de Laporte a fait de cette curieuse histoire un récit que je vais lui emprunter :

Longtemps avant que la *Phèdre* de Racine parût, dit-il, on s'étoit assuré des moyens de la faire tomber. Madame Deshoulières, qui s'étoit laissé prévenir contre Racine, s'unit dans cette vue avec Madame la duchesse de Bouillon, M. le duc de Nevers, son frère, et d'autres personnes de distinction. Elles engagèrent Pradon à composer une tragédie sur Phèdre, qu'il devoit faire représenter en même temps que celle de Racine (1). La *Phèdre* de celui-ci n'eut qu'un succès fort équivoque; la pièce de Pradon fut portée jusqu'aux nuës; ce fut l'effet des précautions que prirent les personnes attachées au parti de Madame la duchesse de Bouillon. Boileau prétend qu'elle fit retenir toutes les premières loges des deux théâtres pour cette représentation et les cinq suivantes, et qu'afin d'empêcher les partisans de Racine de prévaloir contre la cabale qui lui étoit opposée, elles laissèrent vuides toutes les premières loges du théâtre de l'hôtel de Bourgogne. Cette ruse, ajoute-t-il, *leur coûta plus de quinze mille livres*. Madame Deshoulières assista à la représentation de la *Phèdre* de Racine. Elle revint ensuite souper chez elle avec Pradon et quelques personnes de sa cabale. Pendant tout le repas, on ne parla que de la pièce nouvelle, comme en pouvoient parler des gens prévenus; ce fut pendant ce même souper que Madame Deshoulières fit ce fameux sonnet :

Dans un fauteuil doré, Phèdre, tremblante et blême,
Dit des vers où d'abord personne n'entend rien.
Sa nourrice lui fait un sermon fort chrétien
Contre l'affreux dessein d'attenter sur soi-même.

Hippolyte la hait presque autant qu'elle l'aime;
Rien ne change son cœur, ni son chaste maintien.
La nourrice l'accuse; elle s'en punit bien.
Thésée a pour son fils une rigueur extrême.

Une grosse Aricie, au teint rouge, aux crins blonds,
N'est là que pour montrer deux énormes tetons,
Que, malgré sa froideur, Hippolyte idolâtre.

Il meurt enfin, traîné par ses coursiers ingrats,
Et Phèdre, après avoir pris de la mort aux rats,
Vient, en se confessant, mourir sur le théâtre.

Les amis de Racine crurent que ce sonnet étoit du duc de Nevers, l'un des protecteurs de Pradon; car, pour Pradon lui-même, ils ne lui firent pas l'honneur de le soupçonner d'en être l'auteur. Dans cette pensée, ils tournèrent ce sonnet contre M. de Nevers sur les mêmes rimes :

Dans un palais doré, Damon, jaloux et blême,
Fait des vers où jamais personne n'entend rien.
Il n'est ni courtisan, ni guerrier, ni chrétien,
Et souvent pour rimer il s'enferme lui-même.

(1) C'était dans les premiers jours de janvier 1677. La *Phèdre* de Racine fut jouée à l'hôtel de Bourgogne, celle de Pradon au théâtre de la rue Guénégaud, occupé par la troupe qu'avait dirigée Molière.

La Muse, par malheur, le hait autant qu'il l'aime.
Il a d'un franc poète et l'air et le maintien.
Il veut juger de tout, et ne juge pas bien.
Il a pour le phœbus une tendresse extrême.

Une sœur vagabonde, aux crins plus noirs que blonds,
Va par tout l'univers promener deux tetons
Dont, malgré son pays, Damon est idolâtre.

Il se tue à rimer pour des lecteurs ingrats;
L'*Énéide*, à son goût, est de la mort aux rats,
Et selon lui Pradon est le roi du théâtre.

On attribua à Racine et à Despréaux cette réponse trop satirique et trop maligne, puisqu'elle va jusqu'à attaquer les mœurs et la personne, ce qui leur attira de terribles inquiétudes; car M. de Nevers faisoit courir le bruit qu'il les faisoit chercher par-tout pour les faire assassiner. Ils étoient l'un et l'autre fort susceptibles de peur. Ils désavouèrent hautement la réponse; sur quoi M. le duc, Henri-Jules, fils du grand Condé, leur dit : « Si vous n'avez pas fait le sonnet, venez à l'hôtel de Condé, où M. le prince sçaura bien vous garantir de ces menaces, puisque vous êtes innocens; et si vous l'avez fait, ajouta-t-il, venez aussi à l'hôtel de Condé, et M. le prince vous prendra de même sous sa protection, parce que le sonnet est trop plaisant et plein d'esprit. »

M. de Nevers répliqua par cet autre sonnet, qui est aussi sur les mêmes rimes :

Racine et Despréaux, l'air triste et le teint blême,
Viennent demander grâce, et ne confessent rien.
Il faut leur pardonner, parce qu'on est chrétien;
Mais on sçait ce qu'on doit au public, à soi-même.

Damon, pour l'intérêt de cette sœur qui l'aime,
Doit de ces scélérats châtier le maintien;
Car il seroit blâmé de tous les gens de bien
S'il ne punissoit pas leur insolence extrême.

Ce fut une furie, aux crins plus noirs que blonds,
Qui leur pressa du pus de ses affreux tetons
Ce sonnet qu'en secret leur cabale idolâtre.

Vous en serez punis, satyriques ingrats,
Non pas, en trahison, par de la mort aux rats,
Mais à coups de bâton donnés en plein théâtre.

On voit à quoi pouvait mener une cabale à cette époque. Une femme d'un esprit charmant, Mme Deshoulières, sottement férue des prétendus talents d'un écrivain sans valeur, se rendait coupable de vers exécrables qui équivalaient à une mauvaise action; un grand poète, Racine, éprouvait, grâce à elle, le chagrin de voir sombrer un de ses plus beaux chefs-d'œuvre, et ce chagrin l'éloignait de la scène presque pour toujours; un autre poète, Boileau, courait certains dangers en compagnie de son ami, dont on supposait qu'il avait pris la défense; et un haut personnage, plus sot encore que ceux que Molière a mis en scène, ne craignait pas d'insulter et de menacer l'un et l'autre, pour rester vainqueur dans le débat engagé par les siens. Fort heureusement, les deux poètes ne coururent aucun danger réel. « M. le duc de Nevers, nous dit encore l'abbé de Laporte, se contenta des menaces contenues dans les derniers vers de son sonnet. Despréaux et Racine, qui furent, au mois d'octobre de la même année, choisis par le Roi lui-même pour écrire l'histoire de son règne, étoient assurément déjà trop bien en cour pour que personne osât en venir à des voies de fait avec eux, au risque d'encourir toute l'indignation du monarque. D'ailleurs M. le prince [de Condé] sçut pourvoir à ce que les menaces de M. le duc de Nevers n'eussent point de suite. Son sonnet n'eut pas plutôt paru que ce prince lui fit dire, et même en termes assez durs, qu'il vengeroit, comme faites à lui-même, les insultes qu'on s'aviseroit de faire à deux hommes d'esprit qu'il aimoit et qu'il prenoit sous sa protection. La querelle n'alla pas plus loin. »

Le grand Condé ne fut pas toujours aussi heureux, en matière de cabale, qu'en cette occasion où sa conduite fut fort honorable. On raconte qu'un jour, au théâtre, peu de temps après la fameuse campagne où il fut obligé de lever le siège de Lérida, assistant à la représentation d'une pièce dont il protégeait l'auteur et qui était outrageusement sifflée, il fit signe aux gardes de s'emparer d'un des plus enragés siffleurs, qu'il leur montrait du doigt. Celui-ci, qui était au parterre (à cette époque, le parterre était debout), le regarda fixement et lui dit sans broncher : *On ne me prend point; je m'appelle Lérida!* Puis il disparut au milieu de la foule.

On sait combien de cabales illustrèrent, au dix-huitième siècle, les représentations des pièces de Dorat et de Voltaire, et à quels tapages elles donnèrent lieu. M. Victor Fournel nous rappelle de quelle façon les choses s'organisaient alors : — « Le beau temps du café Procope, sis juste en face de la Comédie, était

aussi le beau temps des cabales. C'était là que toutes les fortes têtes venaient pérorer sur la pièce nouvelle, et parfois enrégimenter des troupes pour le combat. On s'y battait pour ou contre la comédie du jour ; on y jouait parfois aux dés la chute ou la réussite d'une pièce, et ce fut, dit-on, à un brelan de six que Dorat dut le triomphe de quelques-unes de ses œuvres. C'était là aussi que trônait le chevalier de la Morlière, en attendant qu'il allât s'asseoir à son poste, au parterre de la Comédie, parmi ses séides obéissants. La Morlière fut longtemps la terreur de ce lieu, grâce aux forces dont il disposait. Suivant Favart, il avait à sa solde plus



Mme Deshoulières, portrait peint par E. Sophie Chéron et gravé par P. van Schuppen.

de cent cinquante subalternes qui manœuvraient avec un ensemble formidable, d'après ses moindres signes. Aussi était-il craint et recherché à la fois. La Morlière pratiquait ouvertement le plus cynique *chantage :* il vendait les triomphes ou les revers. Enfin l'effroi qu'il inspira devint si grand qu'on lui interdit l'entrée du théâtre, surtout d'après les instances de Mlle Clairon, son ennemie la plus décidée. Mais ses menées furent retournées contre lui, et sa *Créole* tomba en 1754, à peu près de la même manière qu'il avait fait tomber tant d'autres pièces. »

A cette époque, l'Opéra ne le cédait en rien, sous le rapport des cabales, à la Comédie-Française, et les querelles musicales du temps sont restées fameuses. Tout d'abord ce fut Rameau qui eut à pâtir du trop grand enthousiasme qu'excitait encore chez quelques-uns le souvenir de la musique de Lully ; puis, quand

vinrent à l'Opéra les chanteurs bouffes italiens, le théâtre se partagea en deux camps plus acharnés l'un contre l'autre que ceux des Grecs et des Troyens; et ce fut encore bien autre chose quand la rivalité de Gluck et de Piccinni eut mis aux prises les partisans et les adversaires de la musique italienne. Les cabales avaient alors pour chefs et pour soutiens Jean-Jacques Rousseau, Grimm, le baron d'Holbach, Suard, l'abbé Arnaud, Marmontel, l'abbé Morellet, Cazotte et bien d'autres. Mais ceci doit former dans ce Dictionnaire un chapitre à part, et je renvoie pour les détails de ces grandes batailles au mot *Guerres musicales,* de même que pour la grande mêlée des classiques et des romantiques, qui éclata un demi-siècle plus tard à la Comédie-Française, je prie le lecteur de se reporter au mot *Querelles littéraires.*

De nos jours encore, la cabale n'a pas perdu ses droits, et on l'a vue surgir en plus d'une occasion. Je ne parle pas de la fameuse cabale de confiseurs qui, s'il en fallait croire les *Mémoires* d'Adolphe Adam, se serait acharnée contre l'un de ses plus piètres opéras, *le Fidèle Berger,* sous prétexte que les susdits confiseurs s'y seraient vus représentés d'une façon peu flatteuse. Mais on sait quelle cabale s'agita à la représentation du *Vautrin* de Balzac, et, plus récemment encore, nous avons vu des exemples éclatants de sa puissance. Sous le second Empire, et la politique s'en mêlant, elle fit des siennes en plus d'une rencontre. La première victime en fut George Sand, qui vit tomber tout à plat l'une de ses pièces les plus charmantes, *les Vacances de Pandolphe,* sans qu'on en voulût entendre un traître mot; M. Edmond About en goûta aussi, et l'on fit à l'Odéon un accueil aussi courtois à sa *Gaëtana;* vint ensuite Richard Wagner, qui, pour les raisons que l'on sait, fut obligé de retirer son *Tannhäuser* du répertoire de l'Opéra, après qu'on eut obstinément refusé de l'entendre pendant trois soirées consécutives; enfin ce fut le tour de MM. Edmond et Jules de Goncourt, qui subirent, avec *Henriette Maréchal,* les bruyants et funestes effets de dame Cabale à la Comédie-Française. M. Émile Augier lui-même en tâta un peu avec *les Effrontés* et *le Fils de Giboyer;* mais cette fois la fureur des cléricaux, qu'il avait contre lui, demeura plus impuis-



La rivalité de Mlles Georges et Duchesnois et les cabales qu'elle engendrait; d'après une caricature du temps de l'Empire.

sante qu'elle n'avait été jadis contre le *Tartufe* de Molière.

Les cabales sont de divers genres. On en a vu de montées contre des comédiens, surtout lorsqu'une rivalité quelconque s'était élevée entre deux d'entre eux, dont chacun avait bientôt ses partisans et ses adversaires. Des cabales violentes furent formées naguère à l'Opéra au sujet de M[lles] Lemaure et Pélissier, à la Comédie-Française au sujet de M[lles] Clairon et Dumesnil, de M[lles] Georges et Duchesnois. En Angleterre, à ce propos, les cabales étaient féroces, ainsi que le prouvent les événements qui se produisirent à Londres, au théâtre de Drury-Lane, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, à l'époque de la fameuse rivalité qui s'était élevée entre deux grands comédiens, Macklin et Garrick. « Lors de la querelle entre Macklin et Garrick, dit encore M. Victor Fournel, un club qui s'assemblait à la taverne de Horn, dans Fleet street, épousa la cause du premier, et tous ses membres se rendirent en force au spectacle. Dès que Garrick parut, on ne lui laissa pas prononcer un mot; les cris : *A bas! à bas!* retentirent de tous côtés, et la pièce entière dut être jouée en pantomime, Garrick ayant soin de se tenir au fond du théâtre, pour y éviter la grêle d'œufs gâtés et de pommes pourries qu'on lui jetait. Mais, le surlendemain, un ami de Garrick s'assura de trente vigoureux boxeurs, les fit entrer d'avance, avec l'autorisation du directeur, et, au moment où on allait lever le rideau, l'un d'eux se leva et dit : « Messieurs, il paraît que « certaines personnes sont venues dans l'intention de ne pas entendre la pièce ; comme je « suis venu pour l'entendre, et que j'ai payé « pour cela, je prie ceux qui se proposent d'interrompre le spectacle de vouloir bien se « retirer. » Ces paroles furent le signal d'une scène tumultueuse à la suite de laquelle le parti de Macklin se vit violemment expulsé du parterre. »

Nous avons aussi ce qu'on pourrait appeler les cabales internationales. Les Anglais encore vont nous en donner l'exemple, par la façon dont ils reçurent à Londres, en 1749, une troupe de comédiens français qui allèrent s'installer au théâtre d'Hay-Market, sous la conduite de Monnet, le fameux directeur de notre ancien Opéra-Comique. Une grande partie du public voulait absolument s'opposer aux représentations de nos comédiens; mais comme Monnet avait à Londres même de puissants protecteurs, il s'ensuivit des scènes violentes, que lui-même, dans ses *Mémoires,* a retracées ainsi :

... Ce qu'on m'avoit prédit arriva : la gallerie, en moins d'une demi-heure, fut remplie de réfugiés et de gens bien disposés à me nuire. A six heures, le lord G***, accompagné de plus de trente seigneurs, tous munis d'une grosse canne, vinrent se mettre dans les places qui leur étoient destinées. Le lord G*** et le duc D***, pour mieux observer les mutins, se placèrent aux secondes loges. Il n'y avoit ce jour-là, pour spectatrices, que trois femmes, une dame de grande qualité et deux comédiennes angloises. L'orchestre se disposoit à jouer l'ouverture; mais au premier coup d'archet, les conjurés, qui étoient en très grand nombre, et presque tous placés dans la seconde gallerie, entonnèrent une chanson angloise, dont le refrain étoit : *Nous ne voulons point de comédiens françois.* Cependant on leva la toile; un acteur et une actrice parurent pour commencer la pièce; ils furent salués d'une grêle de pommes et d'oranges, qui se succédoient sans relâche. Une actrice aimable, qu'on a vue depuis à la Comédie-Françoise, reçut sur la gorge une chandelle qui lui fut jettée par un homme ivre, payé pour troubler le spectacle. Le bruit qui se faisoit dans la gallerie empêchoit d'entendre ce qu'on disoit sur le théâtre. Le lord G***, qui jusque-là s'étoit contenu, élevant la voix et s'adressant aux mutins, dit : « Eh bien, Messieurs, voulez-vous bien cesser, et nous laisser jouir du spectacle? S'il ne vous plaît pas, sortez, et reprenez l'argent de vos billets. » Plusieurs répondirent qu'ils ne souffriroient jamais une comédie françoise à Londres. Lord G***, piqué de cette réponse, et plusieurs autres de mes défenseurs, entrèrent dans la gallerie, et imposèrent pour un moment silence à mes adversaires. Pendant cette scène il s'en passoit deux autres, l'une sur le théâtre, et l'autre dans le parterre. La première étoit composée de jeunes militaires en uniforme, qui, l'épée nue à la main, formoient sur le théâtre un demi-cercle et servoient de rempart aux acteurs. La seconde étoit la plus importante, parce que le parterre étoit le point de réunion ou de raliement des conjurés, et qu'ils y avoient arboré l'étendard de la rébellion.

J'avois dans mon parti les deux hommes de l'An-

gleterre les plus forts et les plus adroits, soit à la lutte, soit au pugilat, c'est-à-dire aux combats à coups de poing. L'un étoit le fils d'un brasseur, et l'autre le fils d'un apothicaire, tous deux amateurs de la comédie françoise, et de plus fort amoureux de deux de mes actrices. Tous deux, animés du même intérêt et du même courage, s'unirent comme amis et compagnons d'armes pour la défense de mon spectacle. Dans cette résolution, ils franchirent les bancs du parterre, et de rang en rang se mirent à frapper de tous côtés. Le brasseur se jettoit au milieu des pelotons les plus serrés des ennemis, et renversoit tout ce qui s'opposoit à son passage, en criant : *A moi, mes amis! Qui m'aime me suive.* Un champion, plus hardi que les autres, voulut l'arrêter dans sa course; il quitta ses habits, et s'élança sur son homme; plusieurs coups furent portés de part et d'autre, et le combat s'échauffoit de plus en plus. Enfin, le brasseur, plus agile, terrassa son ennemi, en reprit un autre, le combattit avec le même avantage, et partout fut victorieux. Mes deux braves, après avoir donné les plus grandes preuves de zèle et de valeur, s'occupèrent ensuite à réunir les esprits et à maintenir le calme dans le spectacle. Les acteurs jouèrent tranquillement, et le silence fut si bien observé après ce tumulte qu'on n'osoit presque ni cracher ni se moucher. Un jeune homme, caché dans un coin de la salle, s'avisa d'emboucher un gros sifflet de portier; il fut découvert et surpris par le général Wal***, qui d'un vigoureux coup de poing sur sa bouche lui fit entrer le sifflet jusqu'au milieu du gosier. Les deux pièces qui furent jouées ce jour-là finirent sans bruit, et les actrices furent reconduites chez elles par la garde.

Les mêmes scandales, bien plus violents encore, se renouvelèrent quelques années plus tard à Londres, à l'arrivée d'une troupe de danseurs français conduits par Noverre à Drury-Lane. Pendant quatre soirées, il se passa là des choses inouïes. A la seconde, les lords, toujours partisans des acteurs français, sautèrent dans le parterre armés de gourdins, et le sang coula en abondance; à la troisième, ceux-ci étant absents, le parterre prit sa revanche, fit un tumulte épouvantable, brisa les banquettes, les glaces, les lustres, les décors, fit pour plus de cent mille francs de dégâts, et eût massacré nos danseurs si l'on n'avait trouvé moyen de les protéger; à la quatrième enfin, les lords étant revenus, la mêlée fut horrible, et une troupe de bouchers ayant forcé les portes du parterre pour venir à bout de son animosité, il se passa des choses indescriptibles.

Est-ce le souvenir de ces scènes funestes, est-ce, peut-être, le souvenir de faits politiques plus graves et plus récents, qui influa sur la réception que le public français fit, à son tour, aux acteurs anglais, lorsque ceux-ci vinrent visiter Paris en 1822 et voulurent jouer *Othello* à la Porte-Saint-Martin ? Toujours est-il que, cette fois aussi, une cabale monstre fut organisée pour leur imposer silence, et que ce qui se produisit en cette circonstance est loin d'être à l'avantage de nos mœurs ordinairement plus policées. « Les interruptions et les quolibets, dit un chroniqueur, aboutirent bientôt à de véritables scènes de boxe. Des pommes, des gros sous, des œufs, des fragments de pipes, tombèrent sur la scène; la soubrette anglaise reçut près de l'œil une pièce de cuivre et s'évanouit. Une double haie de gendarmes vint se ranger sur la scène. Alors on lance les banquettes contre eux; un spectateur s'empare d'un tambour à l'orchestre et bat la charge; le parterre se précipite à l'escalade du théâtre. Un commandement de : *Apprêtez armes! joue...* fit reculer les assaillants, bientôt ralliés et reconduits à l'assaut : la lutte s'engagea alors corps à corps au milieu du plus épouvantable tumulte, et force finit par rester aux représentants de la loi. »

Ce chapitre des cabales pourrait s'éterniser, surtout si nous voulions rappeler certains faits d'une brutalité sauvage qui se produisaient naguère chaque année sur nos théâtres de province, à l'époque des débuts. Mais nous le terminerons ici, jugeant que nous en avons assez dit pour faire connaître ce que fut la cabale autrefois, ce qu'elle est encore par rencontre aujourd'hui.

CABOTIN. — On désigne sous ce nom dédaigneux, et sous le diminutif encore plus méprisant de *cabot,* certains comédiens de bas étage et sans valeur aucune, qui ne connaissent rien à l'art qu'ils prétendent exercer, et qui se parent du titre de comédien qu'ils sont indignes de porter. Le cabotin ne connaît d'autres théâtres que ceux de certaines petites villes perdues au fond de la province, et il en est moins

digne encore que des tréteaux d'un saltimbanque, qui conviendraient mieux à son manque absolu d'intelligence, d'étude et de sens artistique.

CABOTINAGE. — C'est l'exercice auquel se livrent les cabotins, s'en allant de ville en ville, ou plutôt de trou en trou, charmer par leurs exploits grotesques des populations qui ne savent ce que c'est que le théâtre et qui, en les voyant, se figurent ingénument assister à une manifestation artistique. Par extension, ou plutôt par exagération, on a appliqué ce nom de cabotinage à certaines tournées entre-



Une scène du *Roman comique* de Scarron; d'après le frontispice de l'édition originale.

prises, dans un seul but de lucre, par de grands artistes qui ne craignaient pas de se prostituer en compagnie de partenaires indignes d'eux et de renouveler en quelque sorte, par le mépris de l'art dont ils faisaient preuve au profit de leur bourse, les scènes que Scarron a si bien dépeintes dans son *Roman comique.* Au moins les héros de Scarron ne valaient-ils pas mieux que la besogne qu'ils faisaient, tandis qu'on peut presque dire de ceux-là qu'ils déshonoraient leur noble métier. C'est en ce sens qu'il est permis d'affirmer que Rachel a fait souvent un véritable cabotinage.

CABRIOLE. — Dans le langage de la danse, la *cabriole* est un saut léger et rapide, après lequel on ne retombe que sur un pied.

CACHET. — Jouer au cachet se dit d'un comédien momentanément sans emploi, qui,

pour gagner quelque argent, consent à jouer à tant la soirée soit dans un petit théâtre de Paris, soit, ce qui est plus fréquent, dans des parties organisées aux environs de la capitale par un modeste entrepreneur qui en fait les frais. (Voy. PARTIE.)

CACOPHONIE. — Discordance dans les sons de plusieurs voix ou instruments qui chantent et jouent les uns avec les autres, soit qu'ils aient négligé de se mettre d'accord, soit que leur exécution manque d'ensemble à tel point



Cadet Rousselle, barbier tragique, à la fontaine des Innocents.

que les uns sont en avance sur les autres et que l'harmonie générale est absolument rompue. La cacophonie, en toute circonstance, est d'un effet désolant pour l'oreille; mais lorsqu'elle se produit par malheur au théâtre, et qu'elle détruit l'équilibre harmonieux qui doit exister entre toutes les parties dont l'ensemble concourt à la perfection de l'action scénique et musicale, ses effets sont véritablement monstrueux.

CADET ROUSSELLE. — Le type de Cadet Rousselle, rendu fameux par la chanson si populaire dont on n'a jamais pu découvrir l'auteur, a été exploité au théâtre pendant plusieurs années et avec succès, tout comme celui de Janot, parce que, comme celui-ci, qui avait trouvé dans l'acteur Volange un interprète plein de fantaisie, il eut la chance de rencontrer dans la personne de l'excellent comédien Brunet un traducteur d'un comique inénarrable.

Cadet Rousselle a trois cheveux,
Deux pour les fac's, un pour la queue,
Et quand il va chez sa maîtresse,
Il les met tous les trois en tresse.
Ah! ah! ah! mais vraiment,
Cadet Rousselle est bon enfant.

Partant du pied gauche sur la donnée que leur fournissait la chanson, deux vaudevillistes de quatrième ordre, Aude et Tissot, s'avisèrent, aux premiers jours de la Révolution, de faire représenter au théâtre Montansier un *Cadet Rousselle* qui fit courir tout Paris, et qui balança la fortune de la fameuse *Madame Angot,* déjà plus que centenaire. On peut dire d'Aude



Cadet Rousselle, nouveau parvenu.

qu'une fois qu'il tint Cadet Rousselle il ne le lâcha plus, non plus que Dorvigny n'avait lâché Janot, car il fit successivement, et toujours pour Brunet, toute une série de *Cadet Rousselle* qu'il infligea au public sous ces divers titres : *Cadet Rousselle barbier à la fontaine des Innocents, Cadet Rousselle professeur de déclamation, Cadet Rousselle misanthrope, Cadet Rousselle aux Champs-Élysées, Cadet Rousselle au Jardin Turc.* Après quoi l'on vit encore *Cadet Rousselle chez le sultan Achmet, Cadet Rousselle maître d'école à Chaillot, Cadet Rousselle panier percé, Cadet Rousselle esturgeon* (?), *Cadet Rousselle intrigant, Cadet Rousselle beau-père, Cadet Rousselle à Meaux en Brie, Cadet Rousselle dans l'île des Amazones,* que sais-je? Enfin, on abusa tant de Cadet Rousselle qu'un

beau jour il devint impossible de s'en servir, et que depuis lors on n'en entendit plus parler.

CADRE DE LA SCÈNE. — C'est la partie architecturale qui entoure, qui délimite l'ouverture de la scène, et qui forme ce qu'on pourrait appeler le chambranle du rideau d'avant-scène.

CAFÉS-CONCERTS. — Les cafés-concerts ne sont pas d'origine aussi récente qu'on le croit généralement, et, tout au moins en ce qui concerne Paris, cette origine remonte à plus d'un siècle. Dès 1773, c'est-à-dire à l'époque des premiers commencements du boulevard du Temple, le rédacteur d'un *Almanach forain* signalait ainsi l'existence de plusieurs établissements de ce genre : « *Musicos*, ou caffés des boulevards dans lesquels on entend de la musique : le sieur Gaussin; le sieur Armand; la dame veuve Alexandre; le sieur Cretet. » Ce nom de *musicos*, qu'on appliquait alors aux cafés où se faisait de la musique, et qui ne s'est pas maintenu chez nous, est celui qu'on donne encore aujourd'hui en Hollande à ces établissements.

En 1787, un chroniqueur s'enthousiasmait ainsi pour les cafés-concerts du temps : « Il peut y avoir cent cinquante ans, disait cet écrivain, qu'un Italien, très gourmand de son naturel, étant venu à Paris, on lui demanda ce qu'il y trouvait de beau : « C'est, répondit-il, la rue de la Huchette, où tant de douzaines de broches tournent nuit et jour. » Pour nous, quand même le nombre des rôtisseurs de cette fameuse rue ne serait pas si prodigieusement diminué, notre admiration aurait un autre objet, et si on voulait savoir absolument ce qui la fait naître, nous répondrions que c'est la partie des boulevards où l'on voit rassemblés tant de jolis spectacles, et où l'on entend dans des cafés superbement illuminés le soir une musique instrumentale et vocale souvent plus que passable. Il n'y a que Paris qui, dans un petit espace, offre plusieurs divertissements variés, dont un seul ferait les délices d'une ville de province du second ordre. L'objet de notre enthousiasme ne peut avoir de rival que lorsque les brillans cafés pu Palais-Royal auront aussi de la musique, ou que lorsqu'une élégante rotonde, au milieu du jardin, sera destinée à donner des concerts publics. »

Quelques années plus tard, alors que la loi sur la liberté des théâtres avait multiplié les spectacles de tout genre et que le boulevard du Temple jouissait de sa plus grande vogue, les cafés qui s'y trouvaient situés et où l'on faisait de la musique profitaient de cette vogue et étaient en pleine prospérité. Un annaliste théâtral en comptait quatre dans cet endroit privilégié de Paris. Il y avait d'abord le *café des Arts*, « boulevard du Mesnil-montant, entre le café Turc et la Galiote, » où l'on trouvait trois chanteurs, trois chanteuses, et un minuscule orchestre composé de cinq musiciens. « Ce café, disait l'écrivain, est un des plus beaux et des plus vastes du boulevard; il forme l'équerre en deux belles salles d'égale grandeur: la société y est très mélangée (1). » Il y avait encore le *café National*, « petit et nouvellement établi; on y fume, on y boit, on y danse tout à la fois; l'orchestre a de la précision; on n'y chante pas. » Après celui-ci venait le *café Yon*, « boulevard du Temple, entre les Associés et le café Goddet. » Ce dernier était et resta pendant longtemps une des célébrités du boulevard. Non seulement on y chantait, mais on y jouait la comédie. Notre annaliste nous donne à son sujet des renseignements précis, en nous faisant d'abord connaître son personnel :

ACTEURS.

Messieurs

Déduit (chansonnier national), premier chanteur et acteur, connu par une infinité de chansons relatives aux événements nationaux;

Rayer, Marlier, Landelle, Jean, Blin.

Mesdames

Jullien, Lebrun, Benoît, Eugénie, Babet, Firon, Camille.

(*Nota.*) — Tous ces sujets chantent et jouent l'opéra. Ils ne sont pas sans mérite.

ORCHESTRE.

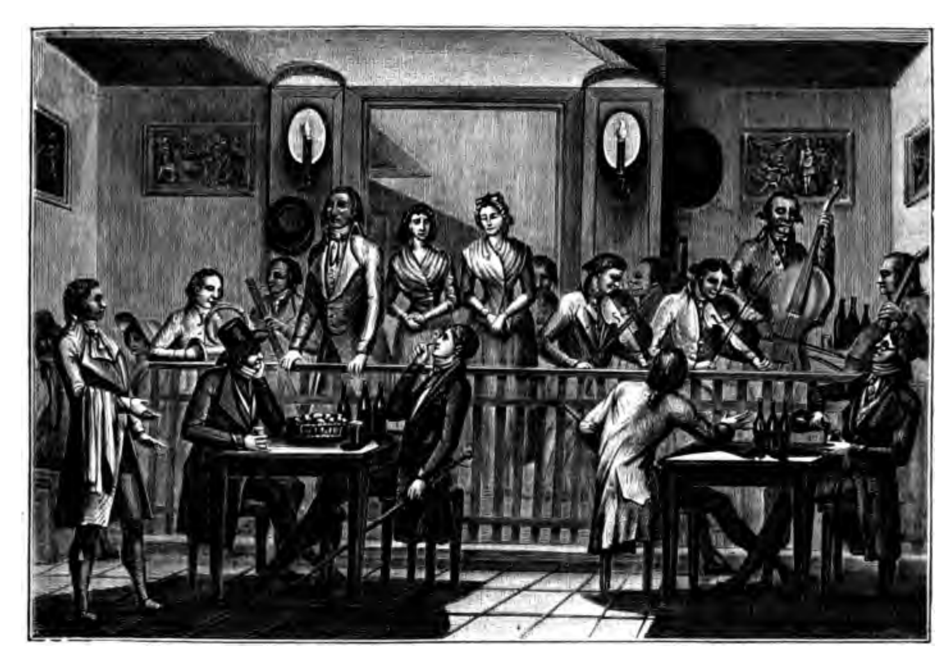
Messieurs

Lacombe, premier violon; Schosbakt, second

(1) *Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces*, pour 1791.

violon; la France, second violon; Armand, troisième (?) violon; De Launay, alto; Poussard, basse; Camus, contre-basse et serpent; Bouvard, flutte; De Laître, cor; Philippe, haut-bois; Infréville, grosse caisse.

Les étrangers qui viennent pour la première fois à Paris sont tout étonnés de trouver chaque soir, à la porte de ce café, en dehors, une affluence prodigieuse de spectateurs de tout état, dont les uns s'arrêtent là par curiosité, les autres pour leur amusement. Le café est ouvert, et l'on voit du boulevard une partie des scènes qui s'y passent. M. Yon a fait faire, au lieu d'amphithéâtre pour l'orchestre, comme dans les autres cafés chantans, une espèce de petit théâtre avec des coulisses et un fond de décoration assez agréable, où l'on joue des opéras-comiques tout entiers, qui ne coûtent rien pour la vue que ce que l'on prend au café. Il y a réellement quelques jolies pièces, et quelques acteurs qui ne sont pas dépourvus de talent. Quelques-uns ont joué la comédie en province avec une sorte de succès.



Le café des Aveugles.

Enfin, le quatrième des cafés du boulevard était le *café Goddet*, « boulevard du Temple, attenant le *spectacle des Beaujolais* ». Celui-ci était, comme le précédent, l'un des favoris du public, et notre annaliste nous apprend que « la meilleure société » venait « plus volontiers à ce café qu'à tous les autres ».

Lorsque, après l'établissement de l'empire, les théâtres furent replacés sous le régime des privilèges et virent leur nombre ridiculement réduit, tous les petits spectacles disparurent, et avec eux les cafés chantants. Il en fut de même sous la Restauration, et il faut arriver jusqu'aux dernières années du règne de Louis-Philippe pour voir reparaître ceux-ci, d'abord en très petit nombre et seulement comme établissements d'été. C'est aux Champs-Élysées qu'on en vit alors s'installer deux, le café de l'Horloge et le café des Ambassadeurs, et, suivant les restrictions absurdes qui, sous le règne du monopole théâtral, étaient toujours jointes à l'autorisation d'ouverture d'un spectacle quelconque, celles-ci n'étaient octroyées que sous la condition d'une véritable et odieuse humiliation infligée administrativement aux artistes composant le personnel : c'est-à-dire qu'une ou deux fois par soirée, comme si ces artistes avaient été de simples saltimbanques, on les obligeait à faire une quête autour des tables.

Au bout de quelques années, sous le second

Empire, les cafés chantants commencèrent à se multiplier.

On vit s'installer alors le café Moka, rue de la Lune; le café du Cadran, à l'angle de cette rue et de la rue Montmartre; le Casino, au Palais-Royal; le café de France, sur le boulevard Bonne-Nouvelle; le café du Cheval blanc, derrière le Château-d'Eau; le café du Géant, boulevard du Temple, à côté du passage Vendôme, et quelques autres encore.

Quand, sous le second Empire, la destruction sauvage de ce boulevard du Temple eut fait disparaître d'un coup les petits théâtres à bas prix qui s'y trouvaient placés, les cafés-concerts remplacèrent naturellement ceux-ci, et cela d'autant mieux que, par le fait du décret de 1864 qui bientôt venait rendre la liberté à l'industrie théâtrale, ces établissements trouvaient le moyen de devenir de véritables cafés-spectacles, et entremêlaient leurs fades chansons et leurs romances niaises de petits vaudevilles et de petites opérettes qu'ils prenaient dans l'ancien répertoire des théâtres parisiens ou qu'ils faisaient faire expressément pour eux.

On vit alors, grâce à la facilité plus grande qui était laissée aux directeurs, se créer quelques établissements de ce genre dont l'importance était considérable, et qui, après tout, ne manquaient point d'intérêt, d'autant plus qu'il leur arrivait de fournir à nos théâtres des sujets qu'ils avaient dégrossis et dont ceux-ci n'avaient plus qu'à faire ressortir l'originalité.

De même qu'une actrice en tous points remarquable, Mme Agar, était sortie du café du Cheval blanc, où elle chantait sous le nom de Mme Lalliet, de même qu'une cantatrice admirable, Mme Marie Sass, était sortie du café du Géant pour émerveiller le public du théâtre Lyrique et de l'Opéra, de même que MM. Michot, Renard, Berthelier avaient passé par le café chantant avant de se produire à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, on vit l'Eldorado et l'Alcazar fournir à nos divers théâtres des artistes comme Mmes Thérésa, Judic, Théo, Baumaine, MM. Fugère, Fusier et bien d'autres, ce qui prouve que tout se tient en matière d'art, et qu'il n'est si petit milieu qui ne puisse fournir un contingent utile.

D'ailleurs, les cafés-concerts d'aujourd'hui représentent, dans un certain ordre d'idées, des intérêts qui ne laissent pas que d'être respectables, et ils font vivre tout un monde d'auteurs, de compositeurs, de chanteurs, de musiciens, d'employés et d'ouvriers de toutes sortes. Il est tels d'entre eux dont le budget annuel se solde par un chiffre de quatre, cinq et six cent mille francs.

Leur art n'est pas bien relevé, sans aucun doute; mais peut-être le leur a-t-on reproché un peu trop durement, car, en somme, ils répondent à un besoin réel depuis que, par la disparition de tous nos petits théâtres populaires, ils sont devenus l'unique distraction d'une classe extrêmement nombreuse d'habitants. Il est juste de reconnaître, au surplus, qu'ils se sont autant que possible modifiés, élevés, améliorés.



Billet de faveur de Bijou-Concert.

Plusieurs de ces établissements, en tête desquels nous pouvons particulièrement citer l'Eldorado, une des curiosités de Paris, sont devenus, comme nous le disions, de véritables cafés-spectacles, dirigés avec un soin réel, avec un goût qui parfois confine à l'art, et dans lesquels des artistes qui ne sont point sans talent jouent de nombreuses petites pièces musicales qu'accompagne un orchestre parfois excellent. Les cafés-concerts ont aussi produit des auteurs et des compositeurs dont quelques-uns ensuite se sont fait jouer sur nos théâtres, et ils en font vivre un grand nombre qui n'auraient pas d'autre moyen de se montrer au public et qui n'ont pas laissé que de faire preuve de quelque talent et de quelque imagination.

On assure qu'il existe à Paris plus de cent cafés-concerts de tout genre et de tout rang. Il

est certain que dans ce nombre il en est d'infimes, situés dans des quartiers excentriques, ultra-populaires, et qui ont bien mérité le nom de *beuglants* qu'on leur applique d'ordinaire.

Au nombre de ceux qui se respectent, qui ont pris rang dans la hiérarchie spéciale et qui sont fréquentés par un public nombreux et fidèle, nous citerons l'Eldorado, Bataclan, l'Eden-Concert, l'Alcazar, la Scala, la Pépinière, le Concert-Parisien, le Dix-neuvième Siècle, puis les Folies-Rambuteau, la Gaîté-Rochechouart, etc., etc. Les cafés-concerts des Champs-Élysées jouissent toujours, comme par le passé, de la faveur du public; mais ceux-là ne sont ouverts que pendant la saison d'été. La vogue des cafés-concerts n'est plus d'ailleurs aujourd'hui circonscrite à Paris, et il n'est presque pas une ville de nos départements qui n'en possède un ou plusieurs.

CAFÉ FLAMENCO. — Le café-concert, proprement dit, n'existe pas en Espagne, mais il y a le café flamenco, où l'on va entendre chanter les *seguidillas* et les *malaguenas,* voir danser le *tango* et le *jaleo.* L'Andalousie est la terre classique des *flamencos,* comme elle est la contrée des meilleures *ganaderias* (troupes de taureaux). Quant à l'origine de ce nom, aucun dictionnaire castillan ne nous en apprend rien de précis. *Flamenco,* « des Flandres, » et voilà tout. Cependant les flamencos sont aussi peu flamands que possible: ils sont même tout l'opposé de cette race du nord, avec leurs figures expressives au teint bruni par le sang noir qui circule dans leurs veines bien plus encore que par le soleil, avec leurs yeux bistrés sans le secours du maquillage.

Entrons dans la première salle venue, à Séville, à Malaga ou à Madrid, salle basse de plafond, et enfumée par la sempiternelle cigarette. Des rangées de tables sur les côtés, d'autres sur le milieu, deux glaces contre chaque mur, voilà tout l'ameublement. Dans le fond, une estrade d'un mètre de hauteur sur quatre ou cinq de large, formée de planches mal jointes, tient lieu de scène; cinq femmes et trois hommes sur des escabeaux : c'est la troupe andalouse. Examinons d'abord le personnel féminin, c'est-à-dire les *flamencas.* Leurs cheveux, retenus en tresses sur le sommet de la tête, sont d'une couleur de jais qui semble ajouter encore au foncé du visage, de chaque côté duquel apparaît une petite mèche en forme de virgule : ce sont les *ochavos;* un peigne en écaille, d'une dimension inconnue chez nos mondaines, pénètre dans cette sorte de pelotte capillaire et, comme une épée dans son fourreau, ne laisse entrevoir que la coquille. Le poignard à la jarretière est une fiction, mais le peigne traditionnel n'en est pas une. Pour toilette, des robes jaunes, violettes, roses, quelquefois de satin.

Les hommes portent un veston court tout noir, taillé sur le patron des toréadors. Autant les femmes respirent l'énergie, autant ceux-ci ont un air langoureux et des manières qui ne sont pas de leur sexe. Leur visage glabre est encadré de deux énormes touffes de cheveux ramenés sur les tempes : ce sont les *pan y toros,* aussi indispensables à la toilette du flamenco que le sont la *rouflaquette* au titi parisien, la *moque* au *nervi* marseillais. Tous leurs gestes sont étudiés, compassés. De temps en temps, un jet de salive sort d'entre leurs dents, fortement chassé par la langue : ils crachent à la flamenco. Leur manière de verser à boire est spéciale, également celle de boire. Le flamenco s'évertue à être *canaille;* il y trouve, du reste, son compte : puros, cigarettes et *manzanilla* (petit vin blanc), rien ne lui manque. Les enthousiastes sont là recrutés un peu partout.

Deux de nos artistes ont une guitare, le troisième un bâton : c'est le chef de la troupe. A son signal, une femme s'est levée; les cordes des guitares grincent harmonieusement sous les doigts exercés. Elle entonne sur un air peu mélodieux; puis, s'animant insensiblement, elle atteint les notes les plus élevées, sur lesquelles elle appuie comme s'il y avait une série de points d'orgue. Tout d'un coup, sans transition ni pitié pour les oreilles non familiarisées avec ces vocalises primitives, elle descend à des intonations de contralto, et termine par des roucoulements gutturaux qu'elle prolonge outre mesure. Pendant qu'elle chante, le bâton du chef bat, en mesure, le plancher; les autres femmes frappent en cadence dans leurs mains et l'excitent par des *olé! olé!* auxquels se mê-

lent les bravos du public. Les couplets sont nombreux, et l'imagination de l'artiste peut encore en augmenter le nombre. On y trouve une poésie sauvage, qui, sans nul doute, remonte à l'occupation de l'Espagne par les Maures; car le rythme est le même que celui de certaines chansons qu'on entend dans les cafés indigènes, en Algérie et en Tunisie. Tout est passé en revue dans ces couplets; aussi plus d'un *flamenco* a payé d'une *multa* (amende), souvent de la prison, ses libertés de langage.

La monotonie n'est point à redouter dans ces soirées : les flamencos, outre la variété de leur répertoire lyrique, sont aussi des danseurs émérites. Il faut les voir se déhancher, plier en mesure sur leurs jambes et frapper du talon le plancher qui n'en peut mais. Parfois ils dansent en chantant; c'est alors que leur voix atteint le degré le plus élevé et que leurs contorsions sont plus lascives et plus rapides. A voir ainsi les *flamencas,* on dirait la danse des almées. Le mouchoir, au surplus, est là pour compléter l'illusion, et quelquefois l'enthousiasme du spectateur n'a plus de bornes. Un jeune peintre de grand avenir, M. Sargent, a exposé au Salon de 1882, sous le titre : *El jaleo,* une danse de gitanes qui donne une idée du café flamenco; et puisque nous venons d'écrire ce nom de gitanes, nous dirons qu'en effet, à notre avis, flamencos et flamencas sont de cette race. Nous avons d'ailleurs pour nous le témoignage de M. Emile Maison, qui a longtemps couru l'Espagne et fréquenté les plus curieux endroits.

CAFÉ-SPECTACLE. — On appelait ainsi autrefois certains cafés dans lesquels on offrait au public divers spectacles ou divertissements composés de danses, de jeux gymnastiques, de prestidigitation, etc. Tant que les théâtres furent soumis au régime de l'autorisation et du privilège, il était expressément interdit à ces établissements de représenter aucun ouvrage dramatique, si ce n'est à l'aide de marionnettes. Aujourd'hui, ces entraves n'existant plus, la plupart de nos cafés-concerts sont devenus des cafés-spectacles, et quelques-uns même de véritables théâtres, avec cette seule différence que l'on y boit et qu'on y fume.

CAHIER DES CHARGES. — Lorsque l'État accorde à un particulier la direction d'un des théâtres subventionnés par lui, il lui impose en même temps l'obligation de remplir certaines conditions artistiques qui sont énumérées et détaillées dans un cahier des charges soumis à la signature de ce directeur. Les conditions de ce cahier des charges sont relatives au nombre des ouvrages nouveaux que le théâtre doit représenter chaque année, à la proportion dans laquelle le matériel scénique doit être augmenté, à la nature et à l'importance du personnel à employer, aux traitements des artistes, etc., etc. Les directeurs de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et de l'Odéon sont ainsi tenus de signer un cahier des charges lors de leur nomination. La Comédie-Française, régie en société et placée sous le régime spécial du décret dit de Moscou, n'est pas dans le même cas. En province, les municipalités imposent aussi des cahiers des charges aux directeurs des théâtres auxquels elles accordent des subventions.

CAMARADE. — C'est le nom que les comédiens se donnent entre eux; ils ne se traitent jamais de confrère, mais de camarade, et disent d'un des leurs : — C'est une bonne camarade, un mauvais camarade, pour indiquer la nature de son caractère et les relations qu'on peut avoir avec lui. « On suit la même carrière, a dit un écrivain de théâtre, on joue dans les mêmes pièces, on assiste aux mêmes assemblées, on se voit dans les mêmes foyers, on est camarade enfin; mais on n'est pas ami. » La réflexion est juste, et, pas plus au théâtre qu'ailleurs, l'amitié n'est commune. Il n'en est pas moins vrai que ce mot de camarade, ainsi employé, présente quelque chose d'aimable, de familier et de cordial qui est loin d'être sans grâce.

CANARD. — On appelle ainsi le son étrange, indéterminé et quelque peu sauvage que produit une clarinette ou un hautbois lorsque, l'exécutant n'ayant pas assez serré l'anche avec ses lèvres, l'air vient à s'échapper par sa bouche.

CANARIE. — Voy. AIRS A DANSER.

CANEVAS. — C'est ainsi qu'on appelle le plan écrit d'un ouvrage dramatique, lorsqu'il est arrivé à maturité dans l'esprit de l'auteur qui l'a conçu. Le canevas donne la charpente complète de l'ouvrage, divisé en actes et en scènes, avec tous les incidents et les situations qu'il comporte. Il n'y manque que le dialogue, et c'est, à proprement parler, comme un canevas tracé sur lequel il n'y a plus qu'à broder.

Les anciens comédiens italiens du dix-septième et du commencement du dix-huitième siècle, qui ne jouaient presque jamais de pièces écrites et qui improvisaient toujours leur dialogue devant le public, ne se servaient que de canevas. On piquait derrière le décor le canevas de la pièce qu'on devait représenter, afin que chaque acteur pût se rafraîchir la mémoire au point de vue du sujet et des principaux incidents, et chacun improvisait en scène à son gré. C'était là ce qu'on appelait la *commedia dell' arte,* par opposition à la *commedia sostenuta,* qui représentait la comédie écrite. (Voy. COMMEDIA DELL' ARTE.)

CANTATE. — La cantate est une composition musicale et scénique, mais non dramatique, généralement confiée à un seul personnage, auquel on adjoint des chœurs. Autrefois, la cantate était une simple composition de concert, généralement accompagnée par l'orchestre. Elle avait beaucoup de succès en France au dix-septième et au dix-huitième siècle, et plusieurs musiciens remarquables, entre autres Campra, Clairembault et Mouret, en ont laissé de charmantes. L'habitude que l'on prit plus tard de transporter et de faire entendre au concert des airs d'opéras fit perdre l'usage de la cantate. Le second Empire la fit renaître sous une autre forme, beaucoup moins artistique, en faisant composer sur commande et exécuter sur nos théâtres tous les ans, au 15 août, jour de la fête du souverain, des cantates destinées à célébrer le bonheur dont le pays était inondé sous ce régime paternel. — Chaque année, les élèves compositeurs qui concourent pour le prix de Rome à l'Académie des Beaux-Arts mettent en musique une cantate qui est l'objet de ce concours. Celle-ci ne comportait autrefois qu'un seul personnage; elle en comprend trois aujourd'hui, et la composition doit renfermer au moins un air avec récitatif, un duo et un trio, avec accompagnement d'orchestre.

CANTATILLE. — Petite cantate, comme l'indique son nom, qui était fort en honneur au dix-huitième siècle. La cantatille était de proportions plus restreintes que la cantate, et ne comportait généralement que le clavecin comme accompagnement. On chantait beaucoup de cantatilles au Concert spirituel.

CANTATRICE. — On donne le nom de cantatrice à une chanteuse expérimentée, bien douée par la nature, et qui joint à la beauté naturelle de la voix les qualités artistiques qu'elle doit à une bonne éducation musicale et à un travail persévérant.

CANTILÈNE. — On qualifie volontiers ainsi, dans la musique dramatique, un fragment mélodique de peu d'étendue mais présentant un sens complet, et qui se fait remarquer par un contour très net en même temps que par un caractère empreint de grâce et d'élégance.

CANTONADE (PARLER A LA). — C'est lorsqu'un acteur en scène parle à un personnage invisible, qui est censé exister, mais qui est hors de la vue du spectateur.

CAPITAN (LE). — Un des types les plus curieux et les plus fantasques de l'ancienne comédie italienne, et aussi de la comédie espagnole, où il avait pris naissance dans la première moitié du seizième siècle. Les Espagnols donnaient à ce personnage burlesque le nom de Capitan Matamore (*matamoro,* qui tue le More). C'était un être à part, à la fois loquace et solennel, parasite et vantard, hâbleur comme personne, bravache enragé, grand pourfendeur de montagnes, héros d'exploits inconnus à tout autre que lui, d'ailleurs aussi couard qu'il voulait paraître terrible, parlant fort, prétendant intimider tout le monde, mais baissant la tête et traînant l'oreille dès qu'il trouvait à qui parler. Les Italiens lui donnaient les noms les plus baroques et les plus retentissants : *il Ca-*

pitano Spavento (l'Épouvante), *Spezzamonti-monti* (Tranche-montagne), *Spezzafer, Rodomonte, Fracasse, Matamoros, il Capitano Rinoceronte, il Basilico, il Capitano Bellerofonte Martellione, il Signor Scarabombardone*, etc. Le Capitan italien eut deux types, dont le second lui fut fourni par le Capitan espagnol. « Au Capitan ancien italien, dit Riccoboni, a succédé le Capitan espagnol, qui s'habilloit selon la nation. Le Capitan espagnol petit à petit détruisit le Capitan ancien italien. Dans le tems du passage de Charles-Quint en Italie, ce personnage fut introduit sur notre théâtre. La nouveauté emporta les suffrages du public ; notre Capitan italien fut obligé de se taire, et le Capitan espagnol resta le maître du champ de bataille. Son caractère étoit d'être fanfaron, mais qui à la fin recevoit des coups de bâton de l'Arlequin. »



Le Capitan italien.

Les deux acteurs qui ont représenté ce personnage à notre ancienne Comédie-Italienne sont Fabritio di Fornaris (1585) et Giuseppe Bianchi (1645) ; mais on ne connaît pas le nom de l'artiste qui le jouait au théâtre du Marais au dix-septième siècle, — car le Capitan avait fini par s'introduire sur notre scène. Je ne sais si c'est Corneille qui le premier le naturalisa en France, mais personne n'ignore le parti qu'il sut tirer, dans *l'Illusion comique,* de ce type original et curieux, et par quels vers ronflants il le faisait se peindre lui-même :

Je te donne le choix de trois ou quatre morts.
Je vais d'un coup de poing te briser comme un verre,
Ou t'enfoncer tout vif au centre de la terre;
Ou te fendre en dix parts, d'un seul coup de revers;
Ou te jeter si haut, au-dessus des éclairs,
Que tu sois dévoré des feux élémentaires.
Choisis donc promptement, et pense à tes affaires.

Le Capitan, une fois introduit sur nos théâtres, sut s'y maintenir. On donna au Marais, en 1637, une comédie en 5 actes et en vers de Maréchal, *le Véritable Capitan Matamore, ou le Fanfaron*, qui était une imitation du *Miles gloriosus* de Plaute, et Scarron a écrit sous ce titre : *les Boutades du Capitan Matamore,* une petite comédie en un acte et en vers de huit syllabes sur la seule rime en *ment* (1).

CAPITATION. — Au dix-huitième siècle, et jusqu'à la Révolution, on donnait chaque année à l'Opéra un certain nombre de représentations dites « de capitation », dont la recette était au profit des acteurs de ce théâtre. Voici comment s'exprimait sur ce sujet le *Règlement pour l'Académie royale de musique* du 1er avril 1792 : — « Il y aura chaque année six représentations au bénéfice de tous les sujets de l'Opéra, représentations connues sous le nom de *capitations,* parce qu'en effet leur produit est partagé par tête, au *prorata* des appointemens. Les quatre premières capitations auront lieu dans le courant de l'année théâtrale, à la volonté de l'administration qui les indiquera dans diverses saisons ; les deux dernières seront constamment placées le samedi de la troisième et de la quatrième semaine de carême. Pour chaque capitation, les sujets désigneront les ouvrages qui devront être représentés, mais ils seront tenus de les choisir parmi ceux qui ont été donnés dans le courant de l'année. »

CARACTÈRE. — L'étude des caractères, et leur adaptation à une fable ingénieusement imaginée pour leur donner place, est assurément l'une des tâches les plus délicates et les plus difficiles de l'écrivain dramatique. « Le caractère, a dit Chamfort, dans les personna-

(1) On sait que Théophile Gautier a fait revivre de nos jours le type du Capitan dans son admirable roman : *le Capitaine Fracasse.*

ges qu'un poète dramatique introduit sur la scène, est l'inclination ou la passion dominante qui éclate dans toutes les démarches et les discours de ces personnages, qui est le principe et le premier mobile de toutes leurs actions : par exemple, l'ambition dans César, la jalousie dans Hermione, la vengeance dans Atrée, la probité dans Burrhus. L'art de dessiner, de soutenir, de renforcer un caractère, est une des parties les plus importantes de l'art dramatique... De tous les anciens comiques grecs il ne nous reste qu'Aristophane, et nous ne pouvons juger de Ménandre et de Diphile que par les pièces que Plaute et Térence ont imitées de ces deux poètes. Il ne paroît pas que ni les uns ni les autres se soient attachés à la peinture détaillée d'un caractère. Aristophane prodigue les traits de satire sur le gouvernement, sur les particuliers ; il peint tel ou tel homme, mais non pas un de ces caractères qui peuvent

Le Parasite, caractère d'une comédie de Térence. — Le Soldat, caractère du *Miles gloriosus* de Plaute.

appartenir à un ordre quelconque de citoyens. Plaute et Térence peignent bien un fils libertin amoureux d'une courtisane qui le trompe, un père brusque et grondeur, un valet fripon, un parasite rampant ; mais ils ne paroissent pas avoir rassemblé, dans un seul homme, tous les traits qui forment un caractère particulier à une classe de la société. L'*Aulularia* est la seule où l'auteur montre ce dessein d'une manière évidente. Les Espagnols et les Italiens du quinzième et du seizième siècle ont fait quelques pièces dont le titre annonce la peinture d'un caractère, mais ils l'ont rarement approfondi. Il étoit réservé à Molière de recueillir tous les traits qui forment un jaloux, un avare, un hypocrite, de les faire ressortir les uns par les autres, et d'en former un ensemble théâtral. Pour connoître la différence du théâtre ancien et du moderne, il suffit de comparer l'*Aulularia* de Plaute et l'*Avare* de Molière. Le premier se contente de représenter un vieillard avare, qui se prive de tout, qui veille nuit et jour pour garder une marmite pleine d'or, qu'on lui enlève. Que fait Molière ? Il descend dans le fond du cœur ; il a vu que l'avarice est accompagnée de la défiance et de l'usure, de

la bassesse et de la dureté du cœur, qu'un avare est mauvais maître, mauvais père, qu'il pousse les enfans les plus respectueux à lui manquer de respect, que sa lésine les force à recourir à des moyens ruineux pour satisfaire leurs désirs. C'est dans tous les vices qui font partie du caractère de l'avare que Molière a pris les incidents de sa pièce; et il a mis toutes ces vérités en action d'une manière attachante et comique. Ce sont les caractères qui doivent former l'intrigue de l'action, et lui donner le mouvement... Quelquefois le poète peut se servir d'un carac-



Scène des *Précieuses ridicules*.

tère principal, et lui associer plusieurs caractères qui lui soient subordonnés. Tel est l'artifice de Molière dans *le Misanthrope*. Il fait du misanthrope le principal objet de sa fable, et y joint en même temps les caractères de la coquette, de la médisante et des petits-maîtres, sans que le caractère principal fasse par lui-même l'intrigue de l'action. Tous les caractères qui environnent le misanthrope et tout ce qui arrive dans l'action se rapporte à lui; c'est le seul art qu'on pouvoit employer dans une telle pièce. Souvent le poète rassemble dans une comédie plusieurs caractères, dont aucun ne brille assez pour éclipser les autres et être regardé comme le caractère principal. De ce genre sont *l'École des Maris, l'École des Femmes,* etc. C'est qu'aucun caractère de ces pièces ne lui fournissoit de grands traits, comme *l'Avare*,

George Dandin, le Bourgeois gentilhomme; et l'auteur a cherché du comique dans la vivacité de son intrigue. »

Avant Molière, quelques poètes s'étaient essayés dans la peinture des caractères : Maréchal avait donné *le Railleur* (1637), Tristan *le Parasite* (1654), et Corneille du *Menteur* avait fait un chef-d'œuvre. Molière, avec son esprit perspicace, son observation pénétrante et son étude incessante du cœur humain, mit en scène *l'Étourdi, le Misanthrope, l'Avare, le Tartufe, le Bourgeois gentilhomme, le Malade imaginaire.* Mais la nature est inépuisable, et beaucoup d'autres trouvèrent à glaner après lui dans un champ si fertile. C'est ainsi qu'on vit successivement *le Joueur* et *la Coquette,* de Regnard ; *l'Opiniâtre* et *le Grondeur,* de Brueys ; *le Glorieux, le Médisant* et *le Dissipateur,* de Destouches ; *le Méchant,* de Gresset ; *le Paresseux* et *le Complaisant,* de de Launay ; *l'Homme à bonnes fortunes,* de Baron ; *le Babillard,* de Boissy ; *la Femme d'intrigues,* de Dancourt ; *le



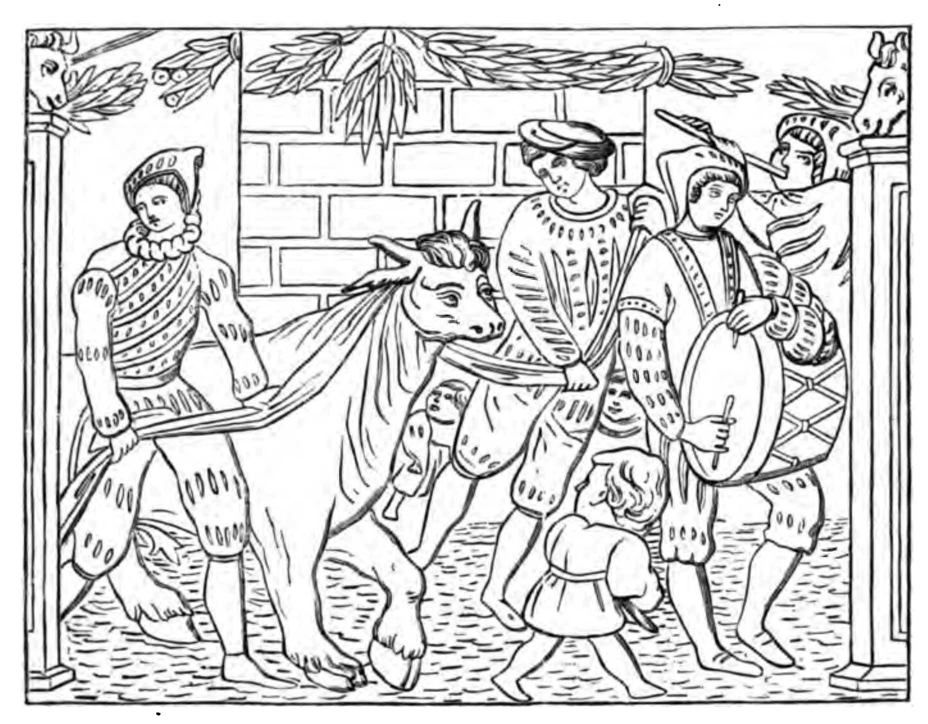
Le Glorieux, comédie de Destouches, d'après Lancret.
N. B. — L'acteur placé au milieu est Granval, chargé du rôle du Glorieux.

Négligent, de Dufresny ; *la Femme jalouse,* de Desforges ; puis *les Plaideurs,* de Racine ; *les Agioteurs,* de Dancourt ; *les Philosophes,* de Palissot, et tant d'autres, tant d'autres.

Il va sans dire que l'écrivain qui s'adonne à la comédie de caractère doit être pourvu d'un grand fonds d'observation, car, pour être vrais, et surtout vraisemblables, les meilleurs de ses traits devront lui être fournis par l'étude de la nature bien plutôt que par son imagination. On en rapporte un exemple plaisant, relatif à Destouches et à son *Philosophe marié.* Plusieurs des caractères de cette comédie, qui lui procura l'un de ses plus grands succès, étaient pris par lui sur le vif ; il avait peint sa femme dans le personnage de Mélite, la sœur de sa femme dans celui de Céliante, son père dans Lysimon, enfin lui-même dans Ariste. Mais il s'attacha tout particulièrement au rôle de Céliante, pour lequel, sans le savoir, avait posé sa belle-sœur, femme à l'humeur fantasque et extravagante, à qui il dut plusieurs traits d'un comique achevé. Comme il avait gardé à son modèle le secret le plus complet, cette belle-sœur assista sans méfiance à la première représentation de la pièce, ne se doutant nullement qu'elle

avait été ainsi mise en scène. Mais le portrait était si ressemblant, qu'elle ne tarda pas à s'y reconnaître, et en frémit de colère. Elle accabla Destouches des reproches les plus indignés, et ne crut pouvoir mieux faire que de déplorer à ses yeux le malheur qu'elle ressentait d'être alliée à un poète tel que lui. Destouches s'émut peu de ces violences, qu'on finit d'ailleurs par calmer en faisant craindre à cette sœur trop irascible que ce poète qu'elle dédaignait pourrait bien saisir, dans le spectacle même de la colère qu'elle témoignait, le prétexte de quelques scènes nouvelles qu'il trouverait encore moyen par la suite de transporter au théâtre.

CARACTÈRES (LES). — Classe de rôles qui rentrent dans l'emploi des duègnes (Voy. ce mot). Il y a les duègnes comiques, qu'on appelle parfois *caricatures*, et les duègnes de



Le Carnaval. — La marche du bœuf gras, d'après un vitrail du XVI[e] siècle.

tenue, qui constituent proprement les caractères, sans compter les *mères nobles*, qui rentrent dans le même emploi, mais qui sont toujours des rôles sérieux. Les caractères proprement dits sont toujours joués par la première duègne. Les rôles qui peuvent servir de type à cet emploi sont ceux de M[me] Pernelle dans *le Tartufe*, de Bélise des *Femmes savantes*, de M[me] Jourdain dans *le Bourgeois gentilhomme*, d'Ismène de *la Mère coquette*, d'Arsinoé du *Misanthrope*, de M[me] Abraham de *l'École des Bourgeois*, de la baronne de *la Fausse Agnès*, de M[me] Drouin de *la Mère jalouse*, de M[me] Argante dans *les Fausses Confidences*, etc. M[lle] Beauval est la première qui, à la Comédie-Française, ait tenu cet emploi, dans les dernières années et après la mort de Molière. Jusqu'alors le grand homme avait fait jouer les rôles de vieilles femmes par des hommes travestis, principalement par Hubert, qui était un de ses meilleurs comédiens.

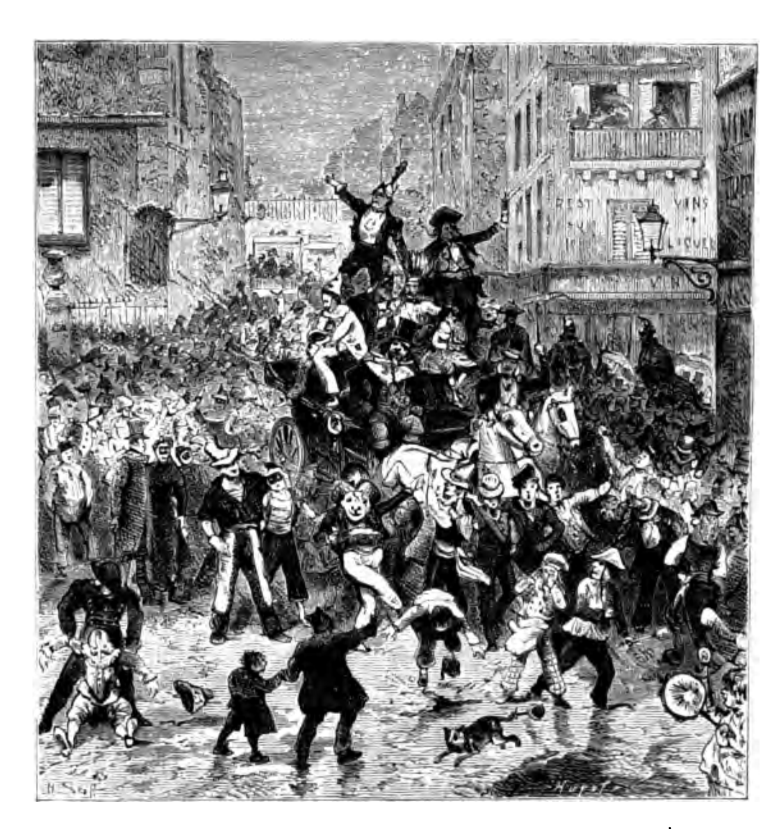
CARNAVAL. — Le carnaval est un spectacle que les hommes se donnent à eux-mêmes, et dont ils sont tout ensemble les acteurs et les spectateurs. Il faut remonter aux premiers âges du monde et aux civilisations les plus reculées pour trouver les traces des déguisements et des



Planche VIII. — Le Carnaval, d'après Debucourt.

mascarades qui caractérisent le carnaval, de telles folies n'étant, si l'on peut dire, que l'exaspération du plaisir, et la recherche du plaisir étant de tous les temps.

Si les masques paraissent avoir été inconnus aux Hébreux, on sait du moins qu'ils se déguisaient à certaines fêtes, et l'on en peut dire autant des Grecs et des Romains, lesquels se cachaient parfois le visage avec des feuilles, ou se barbouillaient avec de la suie ou de la lie de vin. On sait ce qu'étaient les grandes fêtes païennes : pendant les saturnales, particulièrement, les déguisements avaient cours, les serviteurs prenaient les habits de leurs maîtres, et aux fêtes de la Mère des dieux on se travestissait et l'on faisait mille extravagances. L'apparition du christianisme ne fit que suspendre un instant ces réjouissances populaires, qui



La descente de la Courtille, aux environs de 1840.

plus tard reprirent de plus belle. Elles nous revinrent de l'Orient, de Constantinople, où on les retrouve dès les premiers siècles de notre ère, et bientôt se reproduisirent dans tout l'Occident. Au moyen âge, on voit la religion même prendre part aux mascarades, qui deviennent en quelque sorte hiératiques ; puis, au quatorzième siècle, après les objurgations des conciles et des papes, celles-ci se sécularisent. Le carnaval prend bientôt en Italie des proportions presque épiques, et l'on connaît la célébrité des fêtes à la fois pompeuses et burlesques qu'il suscitait à Venise, à Rome, à Naples et dans d'autres villes. La France ne resta pas en arrière, et, sans parler de Paris et de ses mascarades populaires, la Flandre donne à toutes les fêtes de ce genre un éclat vraiment extraordinaire, et à l'autre extrémité du pays, la Provence agit dans le même sens. Mais ici même, dans la capitale, les réjouissances du carnaval, qui reproduisaient un peu les bacchanales de la Grèce ancienne, mettaient le populaire en

belle humeur et l'excitaient de toute façon au plaisir. C'étaient des déguisements de toute sorte, des promenades de masques, des cavalcades richement costumées, des chars somptueux, et aussi des cortèges burlesques et ridicules, sans compter la traditionnelle promenade du bœuf gras, les bals masqués et la trop fameuse descente de la Courtille. Le samedi, le dimanche, le lundi et le mardi gras étaient les grands jours de cette gigantesque ripaille, dont le jeudi de la mi-carême, jour spécialement consacré à la fête des blanchisseuses, venait un peu plus tard offrir les derniers vestiges. Aujourd'hui, cependant, tout cela commence à passer de mode, et si le carnaval n'est pas encore mort, on peut dire que depuis tantôt vingt ans il est agonisant.

On sait que le carnaval commence le jour de l'Épiphanie ou des Rois, pour prendre fin avec le mercredi des cendres.

CARROUSEL. — Les carrousels, qui sont devenus un spectacle assez rare aujourd'hui et auquel prennent seulement part, dans certaines villes de province, à l'occasion de quelque grande réjouissance publique, les officiers ou sous-officiers de nos régiments de cavalerie, formaient autrefois des fêtes somptueuses, que se donnaient entre eux des princes, des chevaliers, de grands seigneurs, magnifiquement équipés et divisés en partis ou en quadrilles. Ces fêtes chevaleresques étaient en grand honneur chez les Goths et chez les Maures, et plus tard chez les Italiens. Elles ne furent introduites en France qu'aux premières années du dix-septième siècle, sous le règne de Henri IV, et les premiers carrousels qu'on puisse signaler chez nous sont ceux qui eurent lieu à Paris, en 1605, à l'hôtel de Vendôme, et en 1606 dans la cour du Louvre.

Nos grands seigneurs et nos hommes de guerre prirent bientôt goût à ce genre de divertissement, et en 1612, aux fêtes destinées à célébrer le mariage du jeune roi Louis XIII et celui de sa sœur, un grand carrousel fut donné sur la place Royale, qui dura trois jours, et où les courtisans firent tellement assaut de luxe que Bassompierre et ses tenants n'en furent pas quittes, pour eux seuls, à moins de 550,000 écus! Cela n'était rien cependant en comparaison des splendeurs qui signalèrent le fameux carrousel de 1662, d'où tient son nom la place qui relie le Louvre et les Tuileries et qui lui servait de champ. « Tous les courtisans conviés à de pareilles fêtes, dit M. Paul Lacroix, se faisaient un point d'honneur de s'y faire remarquer par le luxe de leurs équipages. On avait disposé la place en forme d'un camp fermé de doubles barrières et entouré d'amphithéâtres immenses, qui pouvaient contenir des milliers de spectateurs. La fête, qui remplit les journées des 5 et 6 juin 1662, se composait de courses en char, de courses de têtes et de courses de bague, où il fallait faire preuve de force et d'adresse. Les concurrents avaient été divisés en quadrilles de nations différentes. Le roi, vêtu à la romaine, marchait à la tête de la première quadrille, représentant les Romains, et Monsieur, frère du roi, de la seconde quadrille représentant les Perses; la troisième quadrille, représentant les Turcs, était conduite par le prince de Condé, et la quatrième, représentant les Indiens, par le duc d'Enghien; le duc de Guise conduisait la cinquième quadrille représentant les sauvages. La reine, la reine mère, la reine d'Angleterre, entourées de toute la cour, étaient désignées comme les reines du camp et chargées, à ce titre, de distribuer le prix de chaque journée. Le roi fit admirer de tout le monde sa bonne grâce et son adresse; mais il avait demandé qu'on ne lui décernât pas de prix. Le marquis de Bellefonds, qui faisait partie de la quadrille de Monsieur, eut le prix de la première journée, qui était une boîte à portraits enrichie de diamants; le comte de Sault, de la quadrille du prince de Condé, eut le prix de la seconde journée, qu'il reçut des mains de la reine mère. »

On distinguait divers objets ou parties dans les carrousels : 1° la *lice,* c'est-à-dire le lieu où se donnait le carrousel, qui était entourée de gradins et d'amphithéâtres pour les spectateurs privilégiés; 2° le *sujet,* qui était d'ordinaire une représentation allégorique de quelque événement pris dans la Fable ou dans l'histoire; 3° la *quadrille,* nom qu'on donnait aux différents groupes de combattants, lesquels se distinguaient par le caractère du costume et la di-

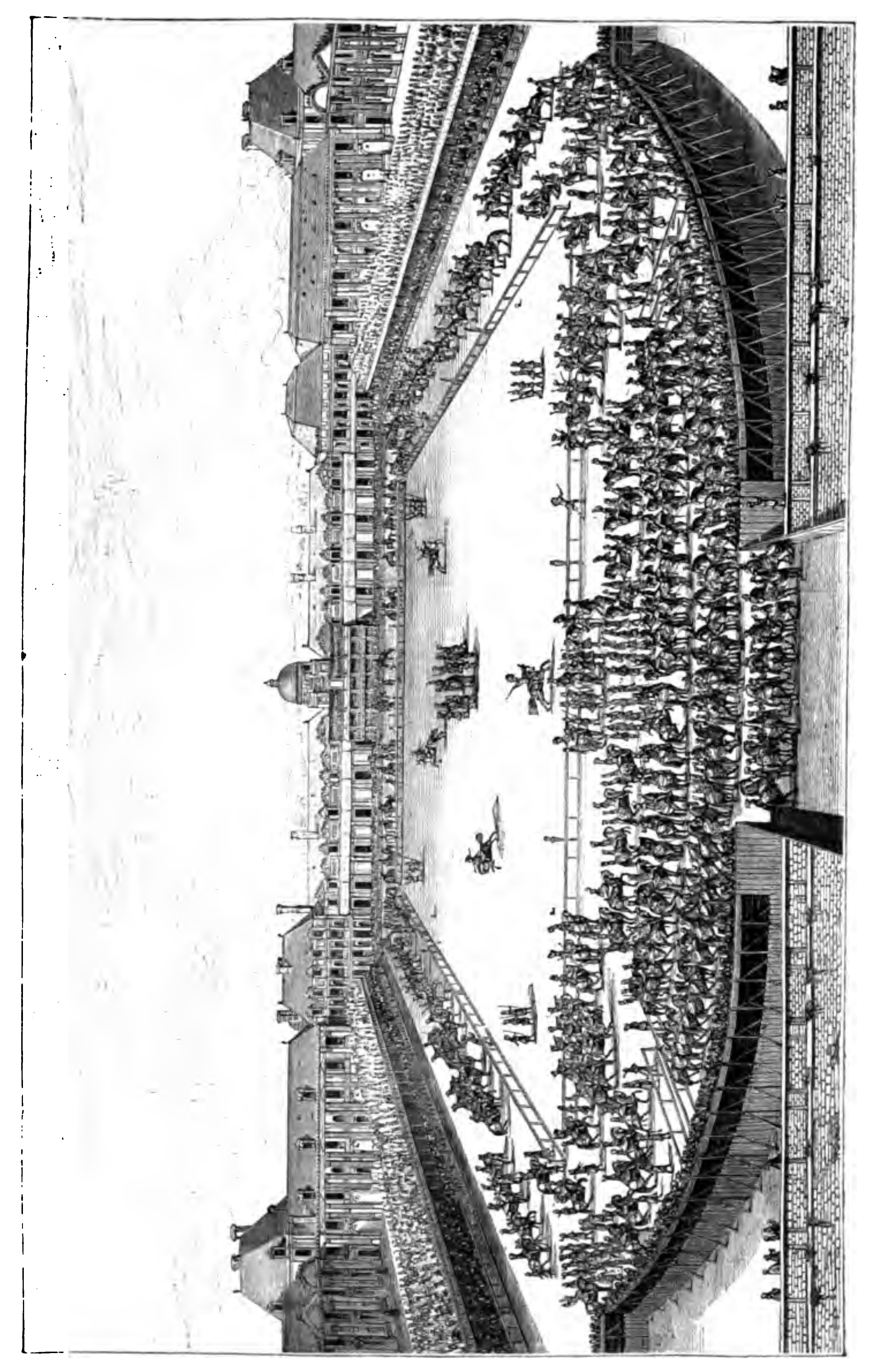


Planche IX. — Le grand carrousel de 1662.



Grabietta lith. — Imp. F. Didot & Cie Paris

ESCADRON DES TURCS, COMMANDÉ PAR LE PRINCE DE CONDÉ.

CARROUSEL DE 1662

versité des couleurs (outre les chevaliers qui composaient les quadrilles, un grand nombre d'officiers de toutes sortes prenaient part aux carrousels, tels que le maître de champ et ses aides, les hérauts, les pages, les estafiers, les parrains, les juges); 4° la *comparse,* nom par lequel on caractérisait l'entrée des quadrilles dans la carrière au son des instruments. Les carrousels comprenaient d'ailleurs plusieurs espèces de combats et de jeux : tout d'abord les combattants rompaient des lances, soit les uns contre les autres, soit contre la quintane ou figure de bois; puis ils couraient la bague ou les têtes, exercices qui consistaient soit à emporter avec une lance, en courant à bride abattue, une bague suspendue à un fil,



Carrousel de 1662. Le duc de Guise, commandant la quadrille des sauvages amércains.

soit à enlever de la même manière une tête de carton ou à la frapper d'un dard; enfin ils faisaient la *foule,* jeu très gracieux et qui exigeait autant d'adresse que de précision, puisque les cavaliers, tout en courant sans interruption les uns après les autres, devaient former ensemble des figures chorégraphiques qui se renouvelaient incessamment.

Ces jeux brillants, qui avaient occupé la noblesse de France pendant plus d'un demi-siècle, disparurent presque complètement à partir de l'époque de la vieillesse de Louis XIV.

CARTELLO (*Teatri di*). — C'est ainsi qu'on désigne en Italie les théâtres lyriques de premier ordre, ceux qui ont acquis une grande renommée et dont le rang est exceptionnel. Parmi ces théâtres on doit ranger la *Scala*

de Milan, le *San Carlo* de Naples, la *Fenice* de Venise, la *Pergola* de Florence, le *Comunale* de Bologne, le *Regio* de Turin, le *Carlo Felice* de Gênes, etc. On appelle aussi *artisti di* (*primo*) *cartello* les chanteurs les plus renommés, ceux qui exercent une grande influence et une grande autorité sur le public.

CASAQUE (GRANDE, PETITE). — Voy. LIVRÉE.

CASCADE. — On appelle ainsi certaines plaisanteries d'un goût plus ou moins pur, que certains artistes ajoutent à leur rôle quand ils croient être bien sûrs et d'eux-mêmes et du public. La cascade procède soit par paroles, soit par jeux de scène, et généralement on ne s'y laisse entraîner que dans des pièces d'un genre comique. Certains comédiens sont des cascadeurs enragés, et se livrent, envers leurs camarades, à un genre particulier de cascades qui ne doivent pas être vues du spectateur. L'un, sans avoir l'air, passera la jambe à la duègne qui veut traverser la scène, puis la retiendra au moment où elle va choir majestueusement, tandis que l'autre, au beau milieu d'une scène pathétique, lancera dans l'oreille de la jeune première un lazzi inattendu qui obligera celle-ci à porter son mouchoir à ses lèvres pour étouffer un rire qui manquerait absolument de dignité et d'à-propos.

CASPERL. — C'est le nom que porte un des bouffons les plus chers au public des théâtres populaires en Autriche. Par les traits principaux de son caractère, il semble se rapprocher tout à la fois du Meneghino italien et du Jocrisse français, avec un mélange de bonasserie et de finesse très comique. « Casperl, a-t-on dit de lui, est toujours un jeune paysan autrichien qui fait rire par la naïveté de ses réflexions et par la bêtise de ses projets. Il règne en maître sur un théâtre de Vienne qui a même pris son nom, et qui s'appelle aujourd'hui *Casperltheater*. Ce type se concilia tellement la faveur publique, qu'on appela *casperle* une pièce de monnaie dont la valeur était celle d'une place de parterre au théâtre du bouffon. L'autorité classique de Gottsched avait banni de la scène, à la fin du dix-huitième siècle, la figure comique de Hanswurst (Voy. ce nom), le Polichinelle allemand : Casperl le remplaça, et son influence devint si grande, que plusieurs littérateurs ont conseillé de se servir de son masque pour répandre dans le peuple des vérités utiles à son développement intellectuel et moral. On cite un certain la Roche qui, dans le rôle de Casperl, s'acquit une grande célébrité à Vienne. »

CASSANDRE. — C'était un des types et des personnages secondaires de l'ancienne comédie italienne. Le Cassandre tenait un peu du Pantalon, mais il était plus complètement, plus obstinément ridicule. C'était un vieillard toujours sot, toujours entêté, toujours berné partout et par tous. Avec Arlequin, Pierrot, Léandre et Colombine, il passa rapidement des planches de notre Comédie-Italienne sur celles des petits théâtres de la Foire ; puis, plus tard, avec ces gais compagnons, il devint l'un des personnages obligés de nos pantomimes. Alors il était toujours le père de Colombine, à qui il voulait faire épouser Léandre malgré elle, et devenait, avec celui-ci, la victime des maladresses de Pierrot et des machinations d'Arlequin, qui finissait infailliblement par lui enlever sa fille ou l'obliger à la lui donner.

Cassandre eut un moment de véritable fortune à notre Comédie-Italienne, vers la fin du dix-huitième siècle, et devint le héros d'un certain nombre de pièces qui obtinrent un vif succès : *Cassandre oculiste,* parade de Piis et Barré (1780) ; *Cassandre mécanicien,* vaudeville de Goulard (1783); *Colombine et Cassandre le pleureur,* parade-opéra, musique de Champein ; etc.

CASSETTE. — C'est, pour certains théâtres de petites villes de province, ce qu'on pourrait appeler la petite recette. Dans ces théâtres, lorsqu'arrivent neuf ou dix heures du soir et qu'un spectateur se présente encore, mais, vu l'heure avancée, se refuse à payer place entière, le contrôleur traite en quelque sorte à forfait avec lui et lui accorde l'entrée au théâtre moyennant une diminution plus ou moins considérable sur le prix ordinaire de la place qu'il doit occuper. L'argent ainsi reçu n'est point

détaillé sur le bordereau de la recette; il est mis dans la cassette percée d'une ouverture qui, fermée à clef avant l'ouverture des portes, a reçu tous les billets pris aux bureaux et dont la présence permet justement le contrôle du bordereau, et les petites sommes ainsi perçues après coup font l'objet d'une mention unique et spéciale au mot : *cassette*.

CASTELET. — On désigne sous ce nom les petites baraques mobiles qui servent aux exploits des Guignols et des Polichinelles, comme on en voit dans nos jardins publics. Ce mot nous vient des Italiens, qui donnent le nom de *castelletto* à la baraque des marionnettes.

CATASTASE. — C'était, selon certains commentateurs, l'une et l'avant-dernière des quatre parties qui formaient le poème dramatique des anciens, celle qui amenait et préparait la catastrophe, c'est-à-dire le dénouement. Selon quelques autres, la catastase était comprise dans la catastrophe, et ceux-ci ne comptent alors que trois parties dans le poème dramatique : la protase, l'épithase et la catastrophe. En réalité, la catastase est la partie dans laquelle l'action scénique, indiquée dans la protase, nouée dans l'épithase, se continue, se soutient, se resserre, jusqu'au moment où la catastrophe vient la conclure et terminer l'œuvre du poète.

CATASTROPHE. — C'est le nom que les anciens donnaient, dans la poésie dramatique, à l'événement qui amenait et formait le dénouement de l'œuvre représentée. La catastrophe constituait donc la dernière partie de l'action dramatique. (Voy. PROTASE, ÉPITHASE, CATASTASE.) Voici comment Chamfort définit, caractérise et analyse la catastrophe :

La catastrophe est ou simple ou compliquée, ce qui fait donner aussi à l'action l'une ou l'autre de ces dénominations. Dans la première, on ne suppose ni changement dans l'état des principaux personnages, ni reconnaissance, ni dénouement proprement dit, l'intrigue qui règne n'étant qu'un simple passage du trouble à la tranquillité. On en trouve quelques exemples dans les anciens tragiques; c'est la catastrophe la plus défectueuse, et les modernes ne l'ont point imitée. Dans la seconde, le principal personnage éprouve un changement de fortune, quelquefois au moyen d'une reconnaissance et quelquefois sans que le poète ait recours à cette situation. Ce changement s'appelle autrement péripétie, et les qualités qu'il doit avoir sont d'être probable et nécessaire. Pour être probable, il faut qu'il résulte de tous les effets précédents, qu'il naisse du fond même du sujet ou prenne sa source dans les incidents, et ne paraisse pas amené ou introduit à dessein, encore moins forcément... Il ne faut pas non plus que la catastrophe soit amenée par une simple réflexion, comme on en voit beaucoup dans les pièces anciennes et dans quelques modernes. Une des règles essentielles de la catastrophe, c'est qu'elle ne doit laisser aucun doute dans les esprits sur le sort d'un personnage qui a intéressé dans le cours de l'ouvrage. Il faut éviter également les discours superflus et les actions inutiles. Elle ne doit jamais laisser les personnages introduits dans les mêmes sentiments, mais les faire passer à des sentiments contraires, comme de l'amour à la haine, de la colère à la clémence. Quelquefois toute la catastrophe ou révolution consiste dans une reconnaissance; tantôt elle en est une suite un peu éloignée, et tantôt l'effet le plus immédiat et le plus prochain, et c'est, dit-on, la plus belle espèce de catastrophe. Telle est celle d'*Œdipe*... C'est une belle catastrophe, quand on passe de la crainte à la pitié, de la rigueur au pardon, et qu'ensuite on retombe, par un accident nouveau, mais vraisemblable, dans l'abîme dont on vient de sortir. Quelquefois la catastrophe se passe sur la scène, aux yeux des spectateurs. Quelquefois elle est mise en récit. C'est la nature des choses, la bienséance et le goût du public qu'on doit consulter dans le choix de ces deux manières.

CAVALCADE. — On sait ce que sont les cavalcades. Nous ne voulons dire un mot ici que de celles qui sont organisées dans un but de fête et de réjouissances publiques. La cavalcade burlesque du bœuf-gras, à Paris, a été longtemps célèbre, bien qu'elle commence à perdre de son ancien crédit. Dans certaines villes de province, on forme aussi parfois des cavalcades à l'époque du carnaval, et en Italie, où celui-ci depuis quelques années semble trouver une recrudescence de vogue, on sait que le carnaval donne lieu dans quelques grandes villes, particulièrement à Rome, à Venise et à Naples, à des cavalcades superbes, à des cor-

tèges équestres mêlés de chars de l'effet le plus somptueux. La Flandre française jouit d'une renommée très méritée pour le bon goût et le luxe qu'elle déploie dans les cavalcades merveilleuses qu'elle organise à l'occasion de certaines fêtes locales et historiques; la fête du géant Gayant à Douai, celle des Incas à Valenciennes, d'autres du même genre à Lille, à Cambrai et ailleurs sont justement célèbres, et cela depuis plusieurs siècles.

CAVATINE. — C'est le nom que les Italiens donnent à un air à voix seule brillant et développé, et qui, aujourd'hui du moins, ne diffère pas beaucoup, en ce qui concerne la forme, des autres airs qu'on entend dans un opéra.

CENSURE THÉATRALE. — La censure s'exerçait jadis sur les livres, et aucune œuvre littéraire ne pouvait être publiée sans avoir été « approuvée » par un ou plusieurs examinateurs.



Grande cavalcade faite en la place Royale, le 29 avril 1612.

La censure s'est exercée aussi sur les journaux, et l'on se rappelle que sous la Restauration certaines feuilles libérales paraissaient souvent avec une ou plusieurs colonnes en blanc, montrant la place que devaient occuper des articles qui avaient déplu à messieurs les censeurs, êtres fort chatouilleux de leur naturel. La censure enfin s'est exercée et s'exerce encore sur toutes les œuvres dramatiques, et aucune d'elles ne peut être représentée sans avoir obtenu un *satisfecit* d'une commission instituée au ministère de l'intérieur et baptisée du nom de *commission d'examen*.

Nous n'avons à parler ici que de la *censure théâtrale*, qui s'est toujours exercée au nom et sous le couvert de la morale, mais qui, en réalité, n'a jamais agi que dans le but de sauvegarder des intérêts politiques très caractérisés et qui, par la façon dont elle était mise en jeu, portait une atteinte très réelle et très grave à la liberté de la presse. Nous croyons, pour notre part, que le principe de la censure préventive en matière de théâtre est un principe tutélaire et par conséquent très défendable, même dans un pays libre. Lorsqu'une œuvre scénique peut être déroulée tout à coup

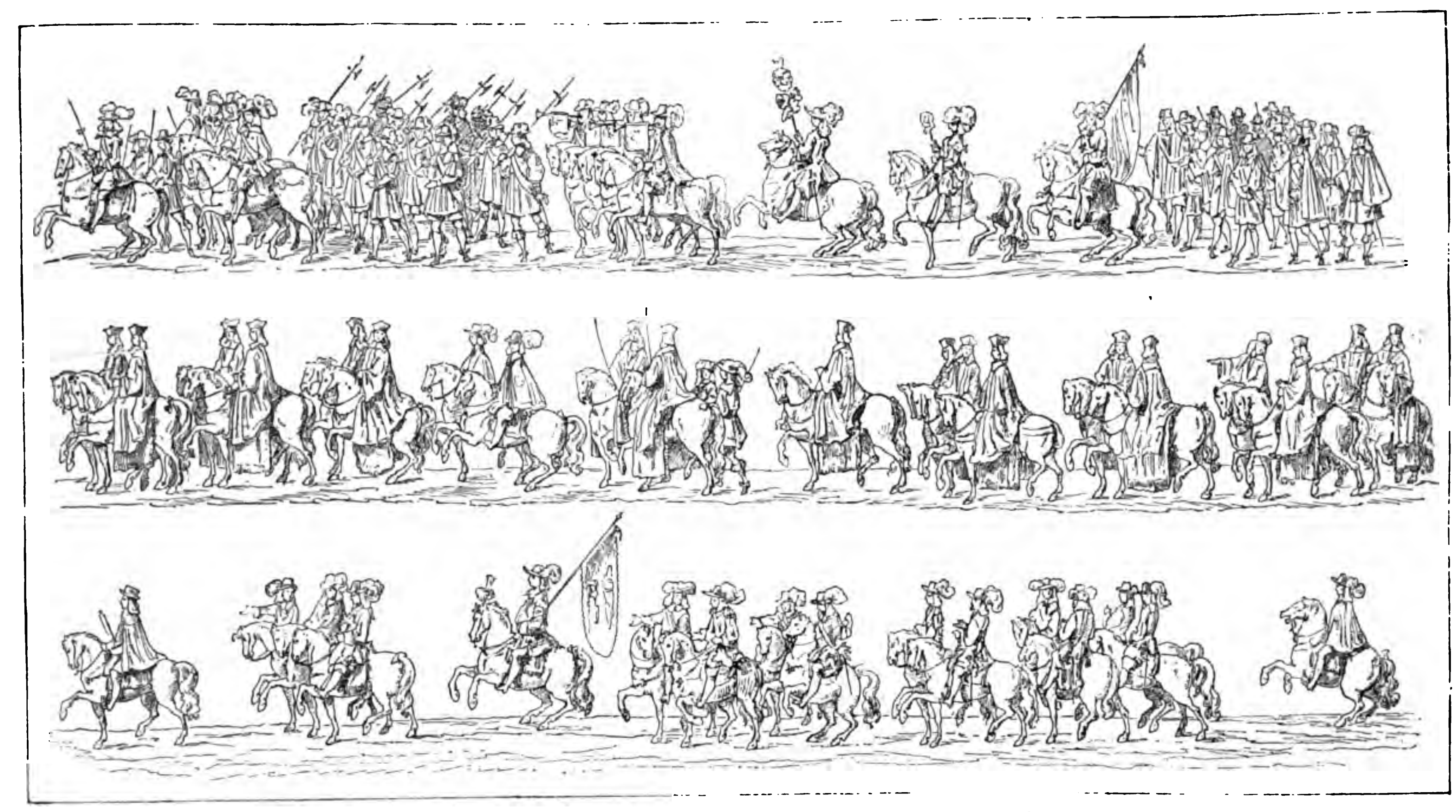


PLANCHE X. — Personnel du Châtelet faisant partie de la grande cavalcade de 1612.

devant une foule de quinze cents ou deux mille spectateurs, parmi lesquels peuvent se trouver des femmes, des adolescents, des enfants, la possibilité même d'une atteinte à la morale publique ne peut pas être permise, non plus que celle d'une diffamation personnelle, qui, dans de telles conditions, pourrait être désastreuse pour celui qui en serait l'objet. C'est pourquoi, nous le répétons, le principe même de la censure théâtrale nous semble absolument admissible; mais c'est à la condition qu'il ne s'exerce qu'au seul point de vue de la morale publique ou privée, et, nous le répétons aussi, c'est malheureusement le contraire qui a toujours été fait. Les censeurs, trop constamment préoccupés d'intérêts politiques et dynastiques, n'ont jamais songé qu'à ceux-là, et se sont peu souciés du reste. De là le mauvais renom, très mérité, que s'est toujours fait la censure.

Sans vouloir remonter jusqu'aux Grecs et aux Romains, il faut aller loin pour trouver les origines de la censure dramatique, car elle a de beaucoup précédé l'établissement des théâtres réguliers, et s'est appesantie sur les premiers spectacles des rues, sur les jeux publics des histrions et des jongleurs. Dès 789, une ordonnance royale arrête les licences de langage et de mimique de ceux-ci; plus tard, Philippe le Bel les bannit de sa cour, l'évêque Eudes de Sully cherche à réprimer leurs écarts, Charles VI n'accorde un privilège aux Confrères de la Passion qu'en les soumettant à la surveillance de trois de ses officiers (1402), Charles VII et Charles VIII mettent aussi des entraves aux jeux des Clercs de la Basoche, et c'est le premier de ces rois qui établit réellement la censure, enfin Louis XII arrête net les représentations des Enfants-sans-Souci, qui ne peuvent les reprendre que lorsque le plus fameux d'entre eux, Clément Marot, les eut remis en grâce auprès du souverain. Puis, lorsque les rois montrent plus de bienveillance à l'égard des spectacles, c'est le parlement qui fait des siennes et les persécute; ainsi sous François Ier, qui évite la censure aux représentations des mystères, ainsi sous Henri III, qui protège les comédiens italiens contre le parlement qui les veut chasser.

Toutefois, ce n'est que dans la dernière période du règne de Louis XIV, en 1699, que la censure est organisée d'une façon sérieuse, réelle, efficace, et, à dater de ce jour jusqu'à la Révolution, elle fait sentir sa rude main à tous les théâtres. L'article 6 de la loi du 13-19 janvier 1791 sur la liberté des théâtres change la situation, en établissant que les officiers municipaux, sous la surveillance desquels sont placés les directeurs, « ne pourront arrêter ni défendre la représentation d'une pièce, sauf la responsabilité des auteurs et des comédiens ». Il va sans dire que le Consulat rétablit la censure, qui continua de fonctionner pendant l'Empire et la Restauration. Supprimée en 1830, elle fut rétablie quelques années après, en 1835, supprimée de nouveau en 1848, et enfin rétablie en 1852. Elle subsiste encore aujourd'hui, malgré un décret du 30 septembre 1870, signé par tous les membres du gouvernement de la Défense nationale et portant que « la commission d'examen des ouvrages dramatiques est et demeure supprimée ».

Une histoire anecdotique des méfaits et des bévues de la censure serait assurément curieuse. Elle a été quelquefois esquissée. Nous nous bornerons à rappeler ici quelques faits caractéristiques.

Voltaire eut souvent maille à partir avec la censure; presque toutes ses pièces lui suscitèrent des difficultés, et sans parler de *Mahomet*, qui fut interdit après quelques représentations, d'*Alzire* et de *l'Enfant prodigue*, auxquels on l'obligea de faire de nombreuses modifications, il ne put parvenir à faire jouer un opéra intitulé *Samson*, dont Rameau avait écrit la musique. Lui-même raconte ainsi cette histoire : — « Une comédie de *Samson* fut jouée longtemps en Italie. On en donna une traduction à Paris en 1717, par un nommé Romagnesi. On la représenta sur le théâtre français de la prétendue Comédie-Italienne, anciennement le palais des ducs de Bourgogne. Elle fut imprimée et dédiée au duc d'Orléans, régent de France. Dans cette pièce sublime, Arlequin, valet de Samson, se battait contre un coq-d'Inde tandis que son maître emportait les portes de la ville de Gaza sur ses épaules. En 1732, on voulut représenter à l'Opéra de Paris une tragédie de *Samson*, mise en musique par

le célèbre Rameau ; mais on ne le permit pas. Il n'y avait ni Arlequin ni coq-d'Inde, la chose parut trop sérieuse. On était bien aise d'ailleurs de mortifier Rameau, qui avait de grands talens. Cependant on joua dans ce temps-là l'opéra de *Jephté*, tiré de l'Ancien Testament, et la comédie de *l'Enfant prodigue*, tirée du Nouveau. »

C'était d'ailleurs souvent la religion, ou, pour mieux dire, la cagoterie qui était en jeu. On en aura une preuve par ce fait, qui se produisit au moment où commençait le culte fameux de la bienheureuse Marie Alacoque. On jouait à l'ancien Opéra-Comique une pièce en trois actes de Fuzelier et Panard, intitulée *le Malade par complaisance;* un des personnages de ce vaudeville était une servante appelée Marie, qui, venant demander à son maître comment il désirait les œufs commandés par lui, en recevait cette réponse : *Marie, à la coque.* C'en fut assez ; dès le lendemain de la première représentation, ordre fut donné de supprimer cette réponse malencontreuse, dont le danger évident avait échappé à la vigilance de messieurs les censeurs. — En 1757, Piron voit empêcher la représentation à la Comédie-Française d'une comédie en vers, *le Mauvais Plaisant*, dans laquelle il avait tracé trois portraits ressemblant trop « à trois personnes d'un rang distingué ». — La censure s'avisait même d'avoir des prétentions littéraires, et elle les exerçait sur de purs chefs-d'œuvre ; témoin ce qui arriva au *Philosophe sans le savoir,* de Sedaine : « Cette comédie, dit un contemporain, devait être donnée à Fontainebleau [à la cour], avant que d'être jouée à Paris. Sur la lecture, les juges des pièces qui doivent être représentées à la cour *ne l'en trouvèrent pas digne.* Le public n'a pas été de leur sentiment. » — Deux ans auparavant, en 1763, un scandale s'était produit à propos d'une pièce de Dorat, qui n'était pourtant pas un farouche révolutionnaire. Dans cette pièce, intitulée *Théagène et Chariclée,* l'auteur de *la Déclamation* avait tracé, évidemment sans penser à mal, le portrait d'un roi fainéant. Le malheur voulut que le public, toujours gouailleur, fit une application bruyante de ce portrait à l'aimable souverain qui occupait alors le trône de France, Louis XV le « Bien-aimé ». Du coup, le censeur Marin, à qui Beaumarchais fit une si éclatante renommée, fut envoyé à la Bastille !

La censure n'opéra pas moins de prodiges sous l'Empire et sous la Restauration qu'à cette époque émouvante et passionnée qui précéda de peu la Révolution. Mais comme alors elle agissait d'une façon très sommaire en défendant absolument la représentation des ouvrages qui lui déplaisaient, nous renvoyons pour ce sujet le lecteur au mot *Interdiction* (1).

CERAUNOSCOPION. — Fragment de l'appareil scénique du théâtre des anciens. « C'étoit, lit-on dans l'*Encyclopédie*, une machine versatile de la forme d'une guérite, d'où Jupiter lançoit la foudre, dans les pièces où ce spectacle étoit nécessaire. »

CERCEAUX (SAUT DES). — Voy. SAUT DES CERCEAUX.

CÉRÉMONIE. — Dès le dix-huitième siècle, un usage assez singulier s'est introduit à la Comédie-Française : sous le titre de *Cérémonie*, on a ajouté à certaines représentations du *Bourgeois gentilhomme* et du *Malade imaginaire*, surtout celles qui se donnent à l'épo-

(1) Il ne faudrait pas croire, d'ailleurs, que la censure ne s'exerçât que sur les théâtres proprement dits. Une circulaire du ministre de l'intérieur, en date du 10 octobre 1829, prescrivait aux dépositaires de l'autorité dans les départements des mesures nouvelles à l'égard des saltimbanques et spectacles de curiosités qui s'établissaient dans les foires ; rien ne devait être offert aux regards ni débité publiquement sans une autorisation spéciale, et voici ce qu'un préfet écrivait à ce sujet aux maires de son département : — « ... Il faut que les objets proposés à la curiosité publique n'offrent rien de contraire au respect dû à la religion, aux bonnes mœurs, à la majesté royale et aux convenances ; *rien qui puisse rappeler le souvenir de Bonaparte et donner une fausse direction à l'opinion.* Les autorités se feront donc rendre compte préalablement des explications, parades, chants, dont les spectacles forains, tels que marionnettes, ombres chinoises, etc., seraient accompagnés, afin d'exiger la suppression de ce qui pourrait s'y trouver de dangereux pour l'ordre, les mœurs et le gouvernement du roi. » Le 10 octobre 1829, « le gouvernement du roi » n'en avait plus pour longtemps, et ce ne sont pourtant pas les saltimbanques qui l'ont tué !

que du carnaval, une sorte d'épilogue muet consistant en un défilé complet de la troupe devant le public. Tous les artistes, sans en excepter les plus grands, prennent donc part à la cérémonie, et défilent chacun à leur tour sous les yeux du spectateur, avec ce détail étrange que chacun d'eux porte le costume du rôle dans lequel il obtient d'ordinaire le plus de succès, quels que soient l'époque et le style de ce costume, qui souvent ne cadrent guère avec ceux de l'ouvrage représenté. On assure que les artistes de la Comédie se montrent toujours très empressés de paraître dans la cérémonie, le public ne manquant jamais de donner à chacun, lors de son apparition sur la scène, une marque flatteuse de sa satisfaction et de son estime. — L'Odéon, en sa qualité de second Théâtre-Français, s'est approprié aussi la coutume de la cérémonie, qu'il renouvelle plusieurs fois par an.

CHACONNE. — Voy. AIRS A DANSER.

CHALEUR. — La chaleur est une des plus grandes qualités du comédien digne de ce nom. S'il est pénétré de l'importance du rôle qu'il a à remplir, du caractère qu'il doit représenter, des sentiments qu'il est appelé à peindre, si son cœur et son cerveau sont d'accord pour rendre l'idée du poète, il trouvera des accents sincères, il puisera en lui-même cette chaleur communicative grâce à laquelle il fera éprouver au public les impressions qu'il doit éprouver lui-même, il fera naitre enfin l'émotion dans l'âme des spectateurs. Mais pour que la chaleur produise les effets qu'on en doit attendre, il faut qu'elle soit naturelle, sincère, qu'elle fasse en quelque sorte partie du tempérament du comédien. Dans le cas contraire, et si elle n'est que le fruit de l'étude et de la réflexion, elle deviendra facilement excessive, dépassera souvent le but et, par son exagération même, perdra de son action. Un poète l'a dit :

Évitez cependant une chaleur factice,
Qui séduit quelquefois et vit par artifice,
Tous ces trépignements et de pieds et de mains,
Convulsions de l'art, grimaces de pantins.
Dans ces vains mouvements qu'on prend pour de la flamme,
N'allez point sur la scène éparpiller votre âme.

CHAMBRÉE. — Ce mot est quelquefois employé pour indiquer qu'une salle est bien garnie. « Il y a ce soir une belle chambrée, » dira-t-on, ce qui signifie que la recette sera bonne, et cela se rapproche beaucoup de l'acception que Chappuzeau donnait à ce mot au dix-septième siècle lorsqu'il écrivait ceci dans son *Théâtre François :* — « Les deniers de la communauté sont toujours les premiers levez sur la recette de la chambrée après les frais journaliers, et quelquefois ces frais là payez, la chambrée entière est remise au trésorier, sans qu'il se partage rien entre les particuliers. »

CHAMBRIÈRE. — On désigne sous ce nom le long fouet dont se sert le directeur ou le régisseur d'un manège, placé toujours au centre de l'arène pendant les exercices équestres, pour exciter les chevaux, entretenir leur ardeur et les empêcher de se ralentir.

CHANGEMENT A VUE. — Changement de décoration qui s'effectue instantanément, à la vue du spectateur, et sans que le rideau d'avant-scène ait été baissé. Lorsque le changement à vue consiste en une simple toile représentant un fond de forêt ou de village et qui, descendant du cintre à l'un des premiers plans de la scène, vient se substituer à un décor plus profond et d'une moins grande simplicité, il est absolument banal et ne produit sur le spectateur qu'une impression presque négative; il n'y a là, effectivement, qu'un procédé élémentaire auquel l'art reste absolument étranger; lorsque, plus tard, cette toile se relève pour faire place à une décoration plus vaste, plus riche, plus mouvementée, l'effet produit est naturellement plus considérable, mais l'art du machiniste n'a pas encore trouvé moyen de se donner carrière, puisque en réalité la pose du nouveau décor s'est opérée en dehors de la vue du spectateur, et qu'on a eu tout le temps nécessaire pour y procéder. Mais c'est quand un décor très compliqué, très accidenté, d'une architecture toute particulière, vient succéder à un décor d'un genre absolument différent et aussi accidenté, aussi compliqué, aussi chargé de détails que celui qui le remplace, c'est alors

que la surprise est grande et que l'effet produit est réellement puissant, parfois enchanteur, et semble toucher au merveilleux. On voit s'engouffrer dans les dessous fermes et châssis, aussitôt remplacés par d'autres fermes qui surgissent d'innombrables trappillons; les portants qui supportent les châssis de coulisses disparaissent devant de nouveaux portants présentant des châssis nouveaux, le fond se transforme de même, les frises du décor qui s'évanouit font place aux frises du décor qui apparaît, l'éclairage des herses est modifié selon les besoins de celui-ci, et en moins d'une demi-minute, au signal donné par un timbre retentissant, tout ce travail s'est accompli en présence d'un public émerveillé et qui, malgré toute son attention, n'a pu se rendre compte d'une transformation scénique aussi imprévue, aussi rapide et aussi complète. C'est là l'un des plus beaux effets matériels qui puissent se produire au théâtre.

Il y a un changement à vue d'un autre genre, et dont l'effet est véritablement prodigieux. On l'obtient à l'aide d'un décor double, si l'on peut dire, entièrement composé de plaques ou volets de décoration peints des deux côtés et qui le font ressembler à un vaste jeu de patience. Généralement le décor, dans son état primitif, est d'une teinte sombre, pour augmenter l'impression que produira le changement, qui donnera lieu au contraire à une décoration pleine d'éclat et de lumière. Lorsque le moment est venu, que le signal est donné, tous les fils qui aboutissent à chacune des plaques du décor agissent à la fois, celles-ci se retournent simultanément avec une sorte d'étrange cliquetis produit par le choc de tous ces volets sur les châssis qui les supportent, et le changement est opéré. Il y a dans un changement de ce genre quelque chose de singulier, de fantastique, qui excite chez le spectateur une impression difficile à décrire.

CHANSONNETTE. — Il y a cinquante ou soixante ans on vit s'établir, dans quelques théâtres de Paris, principalement ceux des Variétés et du Palais-Royal, une mode particulière. Une ou deux fois dans le cours de la soirée, pendant les entr'actes, un artiste venait se présenter seul devant le public et chantait une « chansonnette », à laquelle on donnait quelquefois la qualification de « scène comique ». C'était en effet là de petites scènes à un seul personnage, divisées en couplets, entre chacun desquels se trouvait parfois un fragment parlé. Cette mode dura pendant vingt ou vingt-cinq ans et valut de grands succès à quelques artistes, entre autres Levassor, Achard et Mlle Déjazet. Quelques-unes des chansonnettes ainsi débitées obtinrent, grâce au talent de leurs interprètes, une vogue prodigieuse : *le Maître d'école, le Marchand d'images, les Modistes de la rue Vivienne, le Trompette de Marengo*, etc. C'est de cette façon que Mlle Déjazet popularisa quelques-unes des jolies chansons de Frédéric Bérat, parmi lesquelles il faut surtout citer *la Lisette de Béranger* et *le Marchand de chansons*.

CHANT. — Chose assez singulière, le caractère physiologique du chant, resté mystérieux jusqu'à ce jour, est encore à déterminer, et il en résulte que, de son côté, la définition technique du chant, considéré comme manifestation physique de l'être humain, est encore à trouver. Quelque étrange que cela puisse paraître, cela est ainsi, et nous en sommes encore aujourd'hui, sous ce double rapport, où en était Jean-Jacques Rousseau il y a plus d'un siècle, lorsqu'il écrivait son *Dictionnaire de musique*. Ne pouvant dire autrement que lui, nous allons donc nous borner à citer ses propres paroles.

Au point de vue technique, Rousseau caractérise ainsi le chant, et l'on peut voir à quel point sa définition est vague et incomplète : « Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des sons variés appréciables. Observons que pour donner à cette définition toute l'universalité qu'elle doit avoir, il ne faut pas seulement entendre par *sons appréciables* ceux qu'on peut assigner par les notes de notre musique, et rendre par les touches de notre clavier, mais tous ceux dont on peut trouver ou sentir l'unisson, et calculer les intervalles de quelque manière que ce soit. »

Sous le rapport physiologique, le grand écrivain n'est ni plus précis, ni plus satisfaisant : « Il est très difficile, dit-il, de déterminer

en quoi la voix qui forme la parole diffère de la voix qui forme le chant. Cette différence est sensible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle consiste ; et quand on veut le chercher, on ne le trouve pas. M. Dodard a fait des observations anatomiques à la faveur desquelles il croit, à la vérité, trouver dans les différentes situations du larynx la cause de ces deux sortes de voix ; mais je ne sais si ces observations, ou les conséquences qu'il en tire, sont bien certaines. Il semble ne manquer aux sons qui forment la parole que la permanence pour former un véritable chant ; il paraît aussi que les diverses inflexions qu'on donne à la voix en parlant forment des intervalles qui ne sont point harmoniques, qui ne font pas partie de nos systèmes de musique, et qui, par conséquent, ne pouvant être exprimés en note, ne sont pas proprement du chant pour nous. »

Tout ce que nous pouvons dire, c'est que le *chant* est l'expression musicale de la voix humaine, comme le *son* est l'expression musicale des instruments.

CHANT DRAMATIQUE. — Toute espèce de chant qui est mêlé à l'action théâtrale et qui en fait partie.

CHANTEUR, CHANTEUSE. — Nom que l'on donne à tout artiste qui prend part à l'exécution vocale d'une œuvre ou d'un fragment d'œuvre, soit au théâtre, soit au concert.

CHANTEUR DRAMATIQUE. — Jean-Jacques Rousseau, qui a dit de si grandes sottises en matière musicale, mais qui avait un sentiment de l'art si subtil, si complet et si admirable, a caractérisé d'une façon merveilleuse le rôle du chanteur dramatique et les qualités que le spectateur intelligent est en droit d'exiger de lui. C'est au mot *Acteur* de son *Dictionnaire de musique*, qu'il trace ce portrait du véritable chanteur dramatique :

Acteur, chanteur qui fait un rôle dans la représentation d'un opéra. Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'acteur dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulières pour réussir dans son art. Aussi il ne suffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout aussi beau pour le chant ; car il n'y a pas une telle liaison entre la voix parlante et la voix chantante, que la beauté de l'une suppose toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un acteur le défaut de quelque qualité qu'il a pu se flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oser se destiner au théâtre, destitué des qualités naturelles qui y sont nécessaires, telles entre autres que la voix dans un chanteur. Mais par ce mot *voix*, j'entends moins la force du timbre que l'étendue, la justesse et la flexibilité. Je pense qu'un théâtre dont l'objet est d'émouvoir le cœur par les chants doit être interdit à ces voix dures et bruyantes qui ne font qu'étourdir les oreilles ; et que, quelque peu de voix que puisse avoir un acteur, s'il l'a juste, touchante, facile, et suffisamment étendue, il en a tout autant qu'il faut ; il saura toujours bien se faire entendre s'il sait se faire écouter.

Avec une voix convenable, l'acteur doit l'avoir cultivée par l'art ; et quand sa voix n'en aurait pas besoin, il en aurait besoin lui-même pour saisir et rendre avec intelligence la partie musicale de ses rôles. Rien n'est plus insupportable et plus dégoûtant que de voir un héros, dans les transports des passions les plus vives, contraint et gêné dans son rôle, peiner, et s'assujétir en écolier qui répète mal sa leçon, montrer, au lieu des combats de l'amour et de la vertu, ceux d'un mauvais chanteur avec la mesure et l'orchestre, et plus incertain sur le ton que sur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur ni grâce sans facilité, et l'acteur dont le rôle lui coûte ne le rendra jamais bien.

Il ne suffit pas à l'acteur d'opéra d'être un excellent chanteur, s'il n'est encore un excellent pantomime ; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse dire à la symphonie. L'orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son âme ; ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la musique, sans pourtant qu'il paraisse y songer ; il doit intéresser toujours, même en gardant le silence ; et, quoique occupé d'un rôle difficile, s'il laisse un instant oublier le personnage pour s'occuper du chanteur, ce n'est qu'un musicien sur la scène ; il n'est plus acteur. Tel excella dans les autres parties, qui s'est fait siffler pour avoir négligé celle-ci.

Il est impossible de mieux dire, et de faire ressortir avec plus de justesse les qualités qui doivent caractériser et distinguer le chanteur dramatique digne de ce nom. Ils sont rares, bien rares, les artistes qui possèdent ces qualités précieuses, indispensables à l'illusion

comme à l'émotion; mais quand il s'en trouve quelqu'un, le public lui rend si infailliblement justice qu'il est certain de creuser sa trace et de laisser un nom dans l'histoire de l'art. De tous ces chanteurs admirables qui joignaient à la beauté de la voix et au grand sentiment dramatique ces cris de la passion, ces nobles élans de l'âme par lesquels ils savaient toucher, émouvoir, enflammer le cœur de leurs auditeurs, communiquer à ceux-ci les fortes et généreuses



Mlle Journet dans le rôle de Mélisse d'*Amadis de Grèce*.

impressions dont ils étaient eux-mêmes pénétrés, aucun n'a été oublié, aucun n'a laissé la postérité indifférente à son souvenir. Quoi qu'il puisse arriver, tous ceux que l'histoire de l'art intéresse se rappelleront toujours ces noms fameux enregistrés par elle : d'une part, Chassé, Jélyotte, Lainez, Laïs, Adolphe Nourrit, Duprez; de l'autre, Marthe le Rochois, Françoise Journet, Mlles Durancy, Levasseur, Sophie Arnould, Mmes Scio, Branchu, Saint-Huberty, Malibran, Pasta, Cornélie Falcon, Schrœder-Devrient, Giulia Grisi, etc., etc. Mais il serait injuste, à côté de ces artistes si admirablement doués sous le rapport de la puissance dramatique, de ne pas citer les noms de tous ces chanteurs scéniques de demi-caractère, qui joignaient au talent du virtuose les qualités les plus charmantes du véritable comédien : Rochard, Clairval, Michu, Elleviou, Martin, Gavaudan, Chollet, Mmes Favart, Laruette, Trial, Dugazon, Gavaudan, Saint-Aubin, Lemonnier, Pradher, Damoreau... Il faut bien convenir qu'aujourd'hui nos chanteurs dramatiques, moins ambitieux que ceux d'autrefois, moins exigeants surtout envers eux-mêmes, se contentent volontiers des qualités purement vocales qu'ils peuvent acquérir, et se soucient médiocrement du suffrage qu'ils pourraient obtenir du public en ce qui concerne la puissance pathétique et la supériorité du jeu scénique. Sous ce rapport nous ne voyons guère à citer, en France, que deux grands artistes, dont assurément la renommée ne périra pas : d'une part, M. Faure, qui malheureusement a quitté la carrière au plus fort de ses succès; de l'autre, Mlle Krauss, qui, quoique étrangère à la France par sa naissance, est devenue l'une des gloires de notre grande scène lyrique et dont le nom restera attaché à l'histoire de notre Opéra.

CHANTEUSES (PREMIÈRES). — Un des principaux emplois du répertoire lyrique, qui se subdivise en plusieurs branches. Il y a non seulement les premières chanteuses de grand opéra et les premières chanteuses d'opéra-comique, mais, dans l'opéra même, on distingue deux sortes de premières chanteuses : les chanteuses dramatiques, qu'on qualifie de « fortes chanteuses, » et auxquelles on donne aussi le nom de « Falcons », parce que plusieurs des rôles de cet emploi ont été créés par Mlle Falcon, et les « chanteuses légères de grand opéra », qui sont des rôles de vocalisation et de bravoure. Pour les premières, on peut citer comme types caractéristiques les rôles d'Alice de *Robert le Diable*, de Valentine des *Huguenots*, de Rachel de *la Juive*, de Sélika de *l'Africaine*; pour les secondes, il faut mentionner ceux de Marguerite des *Huguenots*, d'Eudoxie de *la Juive*, d'Inès de *l'Africaine*. Il est encore une troisième catégorie de premières chanteuses de grand opéra : ce sont les *contraltos*, pour lesquels nous citerons, entre autres, les rôles de

Léonor de *la Favorite*, de Fidès du *Prophète*, et d'Azucena du *Trouvère*. Quant aux premières chanteuses d'opéra-comique, elles comprennent tous les rôles les plus importants au point de vue vocal, tels que Dinorah du *Pardon de Ploërmel*, Virginie du *Caïd*, Carlo Broschi de *la Part du Diable*, Camille de *Zampa*, Isabelle du *Pré aux Clercs*, la reine du *Songe d'une nuit d'été*, Athénaïs des *Mousquetaires de la Reine*, etc., etc.

CHANTEUSES (SECONDES). — Les secondes chanteuses d'opéra-comique ne forment pas, à proprement parler, un emploi distinct, et comprennent seulement un certain nombre de rôles d'un caractère un peu indéterminé, mais qui cependant demandent à être tenus avec beaucoup de soin. Nous nous bornerons à citer parmi ces rôles ceux de la reine du *Pré aux Clercs*, de la reine de *la Part du Diable*, et de Milady de *Fra Diavolo*.

CHARGE. — La charge est l'excès du sentiment comique, et, au théâtre, elle mène rapidement à la farce, soit en ce qui concerne la conception dramatique, soit en ce qui touche à son interprétation. Le comique assurément très franc de la *Farce de maître Pathelin* est un comique de charge, de même que celui des grosses bouffonneries de Molière, où le génie du grand homme s'est donné carrière de ce côté. — Sur la scène, certains acteurs comiques ont un penchant naturel à la charge, et forcent volontiers les effets pour les rendre plus sûrs. C'est ainsi que jadis Tiercelin et Brunet, comédiens excellents d'ailleurs, se sont fait une grande popularité. Le difficile en ce cas est de savoir s'arrêter à temps, de ne pas franchir les limites du goût même dans cet ordre d'idées, et de ne pas tomber dans cette caricature grossière qui n'appartient plus à l'art à aucun titre.

CHARGER. — Dans la manœuvre des décors, le mot *charger* exprime qu'il faut abaisser, faire descendre un objet. Si l'on veut faire descendre du cintre une toile de fond, un rideau de gaze, on dira : *Chargez la toile, chargez le rideau*. C'est le contraire du mot *Appuyer*. (Voy. ce mot.)

CHARIOT. — Appareil de machinerie. Le chariot sert à la manœuvre des mâts qui servent de support et de soutien aux décorations latérales que le spectateur désigne sous le nom de coulisses. C'est sur le chariot, placé dans le premier dessous, qu'est fixée la partie inférieure de chaque mât, celle qui passe par la costière, et c'est le mouvement d'avancée ou de reculée qu'on imprime au chariot qui fait avancer le mât, et par conséquent le décor, sur la scène, ou le fait rentrer dans la coulisse. Le chariot

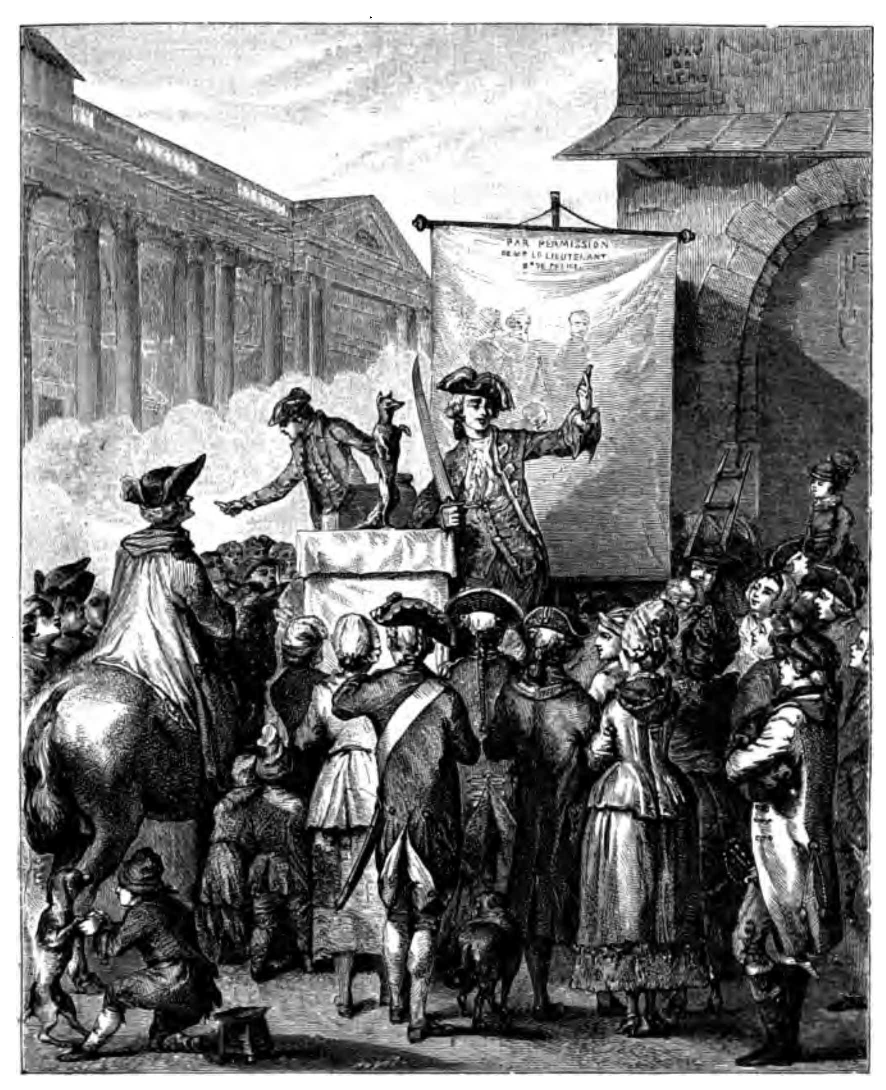


Pathelin prenant le drap qu'il enlève au drapier.

roule sur un rail de fer, par le fait de deux galets encastrés dans un patin ; on peut donc le faire avancer, reculer, et demeurer à volonté à chaque point de la costière où il se trouve engagé, ce qui est indispensable pour le jeu facile des décorations, pour la « plantation » des arbres ou autres objets isolés. C'est aussi un moyen rapide et sûr pour les faire paraître ou partir à vue. (Voir le dessin au mot DESSOUS.)

CHARIOT (LE) DE THESPIS. — On se sert souvent, dans la conversation, de cette locution figurative, « le chariot de Thespis, »

sans en bien toujours saisir le sens et la portée. Il faut se rappeler que Thespis, poète athénien contemporain de Solon, fut le premier écrivain grec qui fit des pièces de théâtre, et le premier qui s'imagina de diriger des troupes de comédiens. Selon les uns, il fut l'inventeur de la tragédie, ce qui est peut-être beaucoup dire, car il semble seulement s'être avisé d'intercaler au milieu des chœurs un récit dit par un coryphée. Toujours est-il que, à l'époque de ces



Charlatan français sur la place du Louvre, d'après Duplessis-Bertaux.

commencements obscurs du théâtre, Thespis s'en allait de ville en ville, juché sur un chariot en compagnie de ses acteurs, qui, le masque n'étant pas encore en usage, se barbouillaient le visage de lie, et là, comme sur une sorte de théâtre ambulant, amusaient les passants en leur adressant des apostrophes plaisantes ou satiriques. Telle est l'origine du théâtre antique, et tel était « le chariot de Thespis, » dont le souvenir s'est conservé jusqu'à nous.

CHARLATAN. — Les charlatans étaient

des marchands de drogues et d'élixirs, des arracheurs de dents *sans douleur,* qui exerçaient leur métier à Paris dans les carrefours, sur les places publiques, ou en province, dans les foires, côte à côte avec les bateleurs et les saltimbanques. Ils s'adjoignaient volontiers des compères, des équilibristes, des acrobates, qui faisaient la parade à leur profit et à l'aide desquels ils attiraient autour d'eux les badauds dont ils recherchaient la clientèle. Dans un petit ouvrage bouffe représenté naguère à l'Opéra, *le Philtre,* Scribe et Auber ont mis en scène un charlatan, le « docteur » Fontanarose, auquel ils ont fait chanter un air devenu célèbre : *Accourez tous, venez m'entendre...* (Voy. OPÉRATEUR.)

CHARPENTE. — On appelle la *charpente* d'une pièce la façon dont elle est conduite, construite, dont les scènes sont enchaînées, dont les incidents sont présentés. La charpente d'une œuvre théâtrale, comme celle d'un édifice, doit donner en effet une idée à peu près nette de sa structure générale, de son aspect d'ensemble. Il est rare qu'une pièce bien charpentée puisse être vraiment une mauvaise pièce, quand même elle serait écrite faiblement ; si l'idée première est heureuse, elle saura toujours exciter l'intérêt ou l'émotion. Au contraire, fût-elle un chef-d'œuvre de style, elle ne produira qu'un effet médiocre, au point de vue du théâtre proprement dit, si la charpente en est défectueuse, si le plan est mal conçu, si les proportions ne sont pas exactement observées.

CHARTRON. — Terme de mise en scène. Lorsque, en de certaines circonstances, un personnel nombreux réuni sur le théâtre forme un large demi-cercle au fond de la scène, tandis que le devant de celle-ci est occupé par les personnages qui parlent ou agissent, on dit qu'il fait le *chartron.*

CHASSÉ. — Mouvement de danse qui est ordinairement précédé d'un *coupé,* ou d'un autre pas qui conduit à la deuxième position, d'où il se prend. Il s'exécute en allant de côté, soit à droite, soit à gauche.

CHASSIS (FAUX). — Appareil de machinerie. Au lieu des mâts (Voy. ce mot) dont on se sert aujourd'hui pour guinder les châssis de coulisses, on employait autrefois, à chaque plan de la scène, une série d'appareils qu'on appelait *faux châssis,* et aussi quelquefois *portants.* Les faux châssis, qui, comme les mâts actuels, traversaient les costières, et comme eux étaient mis en mouvement par des chariots placés dans le premier dessous, formaient comme une sorte de très haut cadre de bois sur lequel était fixé le châssis de coulisse, et sur un de leurs côtés portaient une série d'échelons allant de la base au sommet, pour permettre la manœuvre. Les faux châssis offraient plus de stabilité, et l'échelle dont ils étaient pourvus présentait aussi plus de sécurité pour les machinistes que les crampons ou les chantignoles des mâts dont on se sert aujourd'hui ; la grande surface qu'ils occupaient derrière les décors permettait aussi de guinder ceux-ci à des points différents, et de les mieux attacher. Ces divers avantages ont été remplacés par d'autres : les mâts sont plus légers, plus faciles à déplacer, et les coulisses sont moins encombrées avec eux qu'avec un nombre moitié moindre de faux châssis. Tout cela est très important, les efforts des machinistes devant avoir surtout pour objectif de dégager la scène le plus possible pour satisfaire aux exigences des pièces à spectacle, qui de jour en jour groupent un personnel scénique plus nombreux.

Aujourd'hui on ne se sert plus guère de faux châssis qu'à l'avant-scène, pour supporter les draperies qui forment les deux côtés du manteau d'Arlequin.

CHASSIS DE DÉCORATION. — Terme de décoration. Les châssis sont les feuilles de décoration latérale, qu'on désigne généralement sous le nom de coulisses, et qui sont placées de chaque côté de la scène dans le sens de sa largeur. Ces châssis sont fixés par des crampons à des mâts chargés de les supporter et de les maintenir dans une position verticale, et il s'en trouve un à chaque plan. Lorsque le châssis est en entier dans le sens de la largeur de la scène, il prend le nom de *châssis géométral ;* lorsqu'une de ses parties fait un retour dans un sens ou dans un autre, il est dit *à brisure.*

CHAT. — Très redouté des chanteurs, le chat est un embarras soudain, momentané, de la gorge, causé par une légère obstruction, qui vient voiler la voix et l'empêcher de sortir avec sa pureté et sa limpidité ordinaires. La présence d'un chat ne laisse passage qu'à une sorte de bruit inarticulé, qui vient fâcheusement remplacer le son attendu et cause à tous une désagréable surprise.

CHAUFFER LA SCÈNE. — Lorsque, dans un ouvrage dramatique, une scène importante et qu'on ne saurait supprimer paraît cependant un peu froide, un peu languissante, on recommande aux acteurs qui en sont les personnages de l'animer par leur jeu, par leur mouvement, d'en serrer le dialogue et d'en presser l'action, de façon à en corriger autant que possible les défauts et à les faire disparaître aux yeux du public. C'est ce qu'on appelle « chauffer la scène ».

CHAUSSER LE COTHURNE. — On sait que le cothurne, qu'on dit avoir été inventé par Eschyle, était un genre de chaussures réservé, dans l'antiquité, aux seuls acteurs de la tragédie. De là vient qu'au siècle dernier, en France, on disait d'un acteur ou d'un auteur, qui, connu seulement jusque-là dans un autre genre, faisait une incursion dans le domaine de la tragédie, qu'il voulait « chausser le corthurne ». L'expression a passé de mode, — comme la tragédie elle-même.

CHAUSSONS DE DANSE. — La partie du costume la plus modeste, mais la plus essentielle pour une danseuse, car elle se rapporte à l'exercice même de son art. « La danseuse, dit M. Nuitter, s'exerce avec des chaussons de classe qui ont déjà servi. Elle porte de légères guêtres en toile, afin qu'en faisant les petits battements le frottement du pied ne ternisse pas le maillot. Au moment d'entrer en scène, la danseuse met des chaussons neufs dont la pointe et les bords ont été piqués, c'est-à-dire renforcés par de grands points de coton blanc qui donnent de la fermeté à la soie du chausson et maintiennent l'orteil dans les temps de pointe. Quelques gouttes de gomme, mises au pinceau, font adhérer le chausson au talon ; les cordons sont bien serrés, noués avec soin, car la moindre négligence dans ces petits détails pourrait compromettre l'exécution... C'est le moment d'entrer en scène : on se met un peu de blanc sur les bras, sur les mains ; on se gargarise d'une gorgée d'eau ; on écrase sous le pied un petit morceau de résine dont l'adhérence doit empêcher de glisser, et l'on part... »

CHEF D'ATTAQUE. — C'est, dans un orchestre ou dans un chœur, celui qui se trouve placé à la tête d'une partie importante de l'ensemble instrumental ou vocal, et qui, par la précision et la sûreté qu'on attend de lui, en a jusqu'à un certain point la responsabilité. C'est en ce sens qu'on dit : le chef d'attaque des premiers ou des seconds violons, le chef d'attaque des ténors ou des basses, des *soprani* ou des *contralti*.

CHEF DU CHANT. — Le chef du chant est l'artiste qui, dans un théâtre lyrique, est chargé de préparer les études d'un ouvrage nouveau, de le faire connaître aux chanteurs qui doivent l'interpréter, de leur donner les conseils nécessaires, enfin de diriger les répétitions vocales en les accompagnant au piano, soit au foyer, soit sur la scène, jusqu'au moment où, l'œuvre étant bien préparée et bien sue, l'orchestre vient prendre part aux répétitions. Les fonctions de chef du chant exigent une grande habileté de pianiste, de sérieuses connaissances musicales, un grand sentiment du style et l'habitude des saines traditions. Aussi, à Paris, où l'Opéra et l'Opéra-Comique possèdent chacun trois chefs du chant, ces fonctions sont-elles confiées à des artistes fort distingués, tels que MM. Croharé, Hector Salomon, Bazille, etc. Le chef du chant n'a d'ailleurs à s'occuper que des artistes chargés des rôles, au moins en ce qui concerne les premières études; les leçons et les répétitions de chœurs concernent spécialement les chefs des chœurs (Voy. ce mot).

CHEF DES CHŒURS. — Un théâtre lyrique important possède toujours un artiste remplissant les fonctions de chef des chœurs, auquel parfois on donne un adjoint. Cet artiste

est chargé de donner les leçons aux choristes, de leur apprendre les chœurs des ouvrages mis à la scène, de diriger leurs répétitions, en un mot de prendre soin de tout ce qui se rapporte à ce service important.

CHEF DE COMPARSES. — Celui qui a les comparses sous ses ordres et sous sa direction, et qui a, sous tous les rapports, la charge et la responsabilité de leur service.

CHEF DE COPIE. — C'est l'artiste qui est chargé, dans un théâtre lyrique, de la direction et de la surveillance du service de la copie de musique. (Voy. BUREAU DE COPIE.)

CHEF D'EMPLOI. — Les coutumes théâtrales ont changé, et la qualification de *chef d'emploi*, comme les droits y affectés, ne se retrouvent plus guère qu'à la Comédie-Française. Autrefois, où les emplois étaient déterminés avec plus de précision qu'aujourd'hui, et où chaque théâtre conservait toujours un répertoire nombreux, les premiers sujets d'une troupe faisaient inscrire sur leurs engagements une clause établissant qu'ils tenaient leur emploi soit *en chef et sans partage*, soit *en chef et en partage*. Dans le premier cas, le directeur ne pouvait disposer des rôles de leur répertoire et les confier à un autre artiste, même accidentellement, sans leur consentement; de plus, tous les rôles nouveaux rentrant dans leur emploi leur étaient forcément dévolus. Dans le second cas, rôles nouveaux et rôles courants étaient partagés entre les deux artistes qui tenaient l'emploi en chef et en partage.

Aujourd'hui, s'il y a, forcément et comme toujours, des premiers sujets dans tous les théâtres, il n'y a plus de chefs d'emploi qu'à la Comédie-Française, où cette situation s'acquiert uniquement par droit d'ancienneté, et où celui qui l'occupe peut à son gré barrer le passage aux nouveaux talents qui pourraient se produire et empêcher les jeunes comédiens de se présenter devant le public. Il lui suffit pour cela de réclamer tous les rôles du grand répertoire classique, et de se tenir toujours prêt à les jouer quand son tour arrive. Chaque emploi étant toujours tenu en chef par deux ou trois artistes, on comprend que les débutants conservent peu de chances d'arriver à la lumière, et c'est ce qu'on reproche en effet avec justice à la Comédie-Française. (Voy. DOUBLES, REMPLACEMENTS.)

CHEF D'ORCHESTRE. — Le titre indique la fonction. Le chef d'orchestre est l'âme tout ensemble et la cheville ouvrière d'une bonne exécution musicale. Le rôle qu'il joue sous les yeux du public n'est rien en comparaison de celui qu'il remplit préalablement pour « mettre sur ses pieds » une œuvre importante et la mettre en état d'être offerte aux spectateurs. C'est beaucoup sans doute de battre la mesure à son orchestre, de savoir l'échauffer, lui donner de l'élan quand besoin est, tout en modérant son ardeur à l'occasion, d'indiquer à chaque instrument la rentrée importante à faire, de maintenir dans le droit chemin des chœurs parfois inattentifs, de donner à chaque chanteur le signal du départ, de parer aux défaillances ou aux manques de mémoire de ceux-ci en faisant sauter à tout l'orchestre deux ou trois mesures escamotées sur la scène. Tout cela n'est rien pourtant si l'on songe aux travaux préparatoires des études et des répétitions, aux répétitions partielles et complètes qu'il faut diriger et organiser, à la surveillance de toutes les parties de l'exécution : rôles, chœurs, orchestre, ballet, à la précision qu'il faut apporter dans l'indication des mouvements, à la confiance qu'il faut savoir inspirer et communiquer à tous, enfin à l'énorme responsabilité qui pèse, au point de vue de l'ensemble général, sur les épaules d'un chef d'orchestre.

Aussi un excellent chef d'orchestre est-il chose bien rare. Sans vouloir adresser à qui que ce soit une critique qui n'aurait pas ici de raison d'être, on peut dire qu'à l'Opéra Valentino et Habeneck n'ont pas encore trouvé de successeur, non plus que Tilmant à l'Opéra-Comique. Le meilleur chef d'orchestre de ce temps, en France, est certainement M. Charles Lamoureux; en Angleterre, M. Michael Costa est considéré en ce genre comme un artiste de premier ordre; il en est de même en Allemagne de M. Lévy, qui a dirigé l'exécution des dernières œuvres de M. Wagner; en Autriche,

de M. Hans Richter, chef d'orchestre de l'Opéra impérial de Vienne; en Italie, de M. Franco Faccio, chef d'orchestre de la Scala, de Milan; en Belgique, de M. Dupont, chef d'orchestre du théâtre de la Monnaie, de Bruxelles.

Les Italiens appellent le chef d'orchestre *maestro concertatore;* les Allemands *cappellmeister,* « maître de chapelle ».

CHEF DE SERVICE. — Les chefs de service sont nombreux dans tout établissement dramatique de quelque importance, et chacun d'eux, investi de l'autorité nécessaire sur les artistes ou employés placés sous ses ordres, est responsable devant la direction du théâtre de la marche et de la bonne exécution du service qui lui est confié. C'est dans les théâtres lyriques que, par le fait de la présence de la musique, les services sont les plus nombreux. Sont chefs de service dans un grand théâtre, soit artistique, soit personnel, soit matériel : les régisseurs, les chefs d'orchestre, les chefs du chant, les chefs des chœurs, les maîtres de ballet, le chef des comparses, les chefs costumier et costumière, le chef machiniste, l'inspecteur de la salle, le caissier, le maître coiffeur, le chef d'accessoires, le chef de copie.

Les chefs de services artistiques sont chargés non seulement de la direction des études et des exécutions, mais de la discipline, de la bonne tenue et de l'exactitude de leur personnel; leur autorité a un côté administratif, auquel nul de leurs subordonnés ne peut se soustraire; ils infligent les amendes à ceux qui les ont encourues, ils ont droit de réprimande et de révocation, ils sont enfin, comme nous le disions, investis de l'autorité qui est le corollaire naturel de la responsabilité qui pèse sur eux.

CHEMINÉES DES CONTREPOIDS. — On appelle ainsi des espèces de cages à clairevoie, faites en planches de sapin et disposées le long des murs latéraux de la scène, dans toute la hauteur de l'édifice, afin d'assurer le libre parcours des contrepoids nécessaires à la manœuvre des décors, tout en garantissant la sécurité des personnes qui ont affaire dans les coulisses.

CHERCHER L'EFFET. — L'expression se comprend de soi. On dit d'un comédien qu'il cherche l'effet lorsqu'il ne se contente pas de ceux qui doivent naître naturellement des situations ou du dialogue de son rôle, et qu'il s'efforce, par tous les moyens possibles et même impossibles, de provoquer dans le public des impressions factices et de faire de l'effet aux dépens du bon sens et du bon goût.

CHEVALIERS DU LUSTRE. — Voy. CLAQUEURS.

CHEVROTER. — Soit par suite d'une mauvaise émission de la voix, soit par le fait d'une fatigue et d'une faiblesse continues de l'organe vocal, certains chanteurs en arrivent à ne plus pouvoir soutenir un son purement et sans qu'on entende une sorte de petit tremblotement insupportable, qui ressemble au vagissement d'un chevreau. C'est ce qu'on appelle chevroter.

CHIRONOMIE. — La chironomie, au dire de Chamfort, était un « mouvement du corps, mais surtout des mains, fort usité parmi les anciens comédiens, par lequel, sans le secours de la parole, ils désignoient aux spectateurs les êtres pensans, dieux ou hommes, soit qu'il fût question d'exciter les ris à leurs dépens, soit qu'il s'agit de les désigner en bonne part ».

CHŒUR. — Dans l'opéra, dans l'oratorio, le chœur est un morceau de musique écrit généralement à quatre parties (soprano, contralto, ténor, basse), mais qui est chanté par toutes les voix et, à de très rares exceptions, presque toujours accompagné par l'orchestre. Quelques chœurs sont écrits pour les seules voix de femmes, comme celui des nymphes dans la *Psyché* de M. Ambroise Thomas; d'autres sont écrits pour les seules voix d'hommes, comme celui des chasseurs dans le *Freischütz* de Weber ou celui des soldats dans le *Faust* de M. Gounod. Le chœur est une source d'effets toujours nouveaux, toujours variés, parfois surprenants. Haendel en a tiré un parti incomparable dans les oratorios; Richard Wagner l'a complètement banni de quelques-uns de ses opéras.

On emploie le mot chœur au pluriel pour désigner l'ensemble des choristes, le personnel qui prend part à l'exécution des chœurs. On dira : « Les chœurs de tel théâtre sont vigoureux, mais ne sont pas assez nombreux. »

On appelle *chœur de sortie,* dans le vaudeville, un petit morceau de quelques mesures chanté par tous les acteurs en scène pour accompagner la sortie d'un ou de quelques-uns d'entre eux.

CHŒUR ANTIQUE. — On sait ce qu'était le chœur dans le théâtre grec : la personnification du peuple, un être collectif qui prenait une part directe à l'action, qui s'entretenait avec le personnage principal, qui parfois se divisait en deux parties s'interpellant et se répondant mutuellement, qui enfin ne quittait jamais la scène et se faisait entendre même pendant toute la durée des entr'actes.

Le chœur, a dit Tissot, avait des avantages incontestables sur ces immenses théâtres, auprès desquels les nôtres, quant aux proportions matérielles, ressemblent tout au plus à des théâtres d'enfants; trente mille spectateurs se plaçaient facilement dans celui d'Athènes. Le chœur servait à peupler cette vaste solitude de la scène, dont le vide effrayant eût affligé les yeux; d'autre part, quinze ou vingt voix réunies, soutenues par les instruments (1), fortifiées par l'harmonie, n'étaient pas de trop pour ébranler de temps en temps les échos de cette enceinte gigantesque, dans laquelle une voix seule, répondant toujours à une voix seule, eût semblé comme perdue, et aurait offert trop exactement l'image de cet emblème de la tristesse : *vox clamantis in deserto.*

Qu'on se représente, au contraire, ce peuple composé d'hommes et de femmes, de vieillards ou de jeunes gens, de citoyens ou d'esclaves, de prêtres ou de soldats, entrant majestueusement sur le théâtre, dès la première scène, pour y rester jusqu'à la dernière, précédés des joueurs de flûte ou de lyre qui règlent leurs pas, se plaçant dans un lieu moins élevé que le reste du théâtre, entre les spectateurs et les acteurs. Un héros, une princesse, un roi se présente : le chœur l'interroge ou lui répond, prend part à ses douleurs, ou conseille son infortune; la scène reste vide; le chœur se charge de la remplir par un mélodieux intermède, et, dans ses chants, il parcourt librement le domaine des passions et de la morale; quelquefois il se partage en deux groupes dirigés par deux chefs qui se racontent quelques circonstances d'une action, ou se communiquent leurs craintes et leurs espérances; qu'on joigne à l'excellence de la poésie que l'auteur a répandue dans les accents du chœur, aux modes touchants sur lesquels il a placé les paroles, la perfection du geste et de la pantomime des acteurs qui remplissent ce rôle collectif (car, le maître du chœur, dit le savant auteur d'*Anacharsis*, ne se bornait pas à diriger la voix de ceux qui étaient sous ses ordres, il devait encore leur donner des leçons des deux pièces de danse que le théâtre réclamait alors : l'une est la danse proprement dite, l'autre est celle qui, en réglant les mouvements et les diverses inflexions du corps, est parvenue à peindre avec plus de précision que la première les actions, les mœurs et les sentiments), qu'on rassemble tous ces objets, disons-nous, sous un même point de vue, et l'on ne se formera encore qu'une idée bien faible et bien lointaine de la grandeur, de la majesté, de l'intérêt que la présence du chœur ajoutait aux solennités du théâtre antique.

(1) Dans l'origine, le chœur comprenait 50 voix.

Le chœur est l'origine et le père même du théâtre grec, dont il constituait d'abord l'unique personnage; l'étude de ses transformations est du plus grand intérêt, aussi bien au point de vue poétique qu'au point de vue scénique.

De toutes les parties de l'art dramatique dont se composait l'héritage des anciens, c'est peut-être celle que nous avons reçue avec le moins de faveur sur la scène. Hors de la scène, il n'y en a pas, même pour nous, de plus intéressante ni de plus curieuse. Le chœur est l'origine, le berceau du théâtre ancien, qui devint le père de tous les autres. Rien de ce qui s'y rapporte ne peut donc nous être indifférent; il est permis de s'arrêter, d'errer quelques instants avec vénération près d'une source si antique et si féconde.

On chantait des hymnes dans les fêtes de Bacchus; car c'est aux inspirations tumultueuses du moins régulier de tous les dieux que nous devons les premiers principes d'un art sublime. Susavion et Thespis, tous deux nés dans l'Attique, imaginèrent de placer les chanteurs, l'un sur des tréteaux, l'autre sur un chariot.

Thespis fut le premier qui, barbouillé de lie,
Promena par les bourgs cette heureuse folie,
Et, d'acteurs mal ornés chargeant un tombereau,
Amusa les passants d'un spectacle nouveau.

Jusqu'à lui, le chœur avait formé un personnage

principal, ou plutôt unique, occupant continuellement la scène, et la remplissant par ses hymnes ou ses dithyrambes. Quelquefois seulement un des chanteurs, monté sur une table, formait avec le chœur une espèce de dialogue. Thespis s'empara de cet acteur, composa pour lui des récits, dont l'histoire des héros lui fournissait la matière, le chargea de les prononcer alternativement avec les hymnes que chantait le chœur, et d'abord le rôle de cet acteur accessoire sembla n'avoir pour but que de laisser au chœur le temps de reprendre haleine, et que de le soulager de ses perpétuels cantiques; mais l'impulsion était donnée : l'accessoire devait bientôt l'emporter sur le principal; les récits, d'abord nommés épisodes, reçurent le nom d'actes : la tragédie prit naissance; les chanteurs furent réduits au second rôle, et dès lors l'histoire de ce personnage sorti des chœurs eut plus d'un trait de ressemblance avec celle de ces héros qui, sortis de la foule où ils sont nés, tournent contre elle leurs premiers efforts et ne tardent pas à l'asservir.

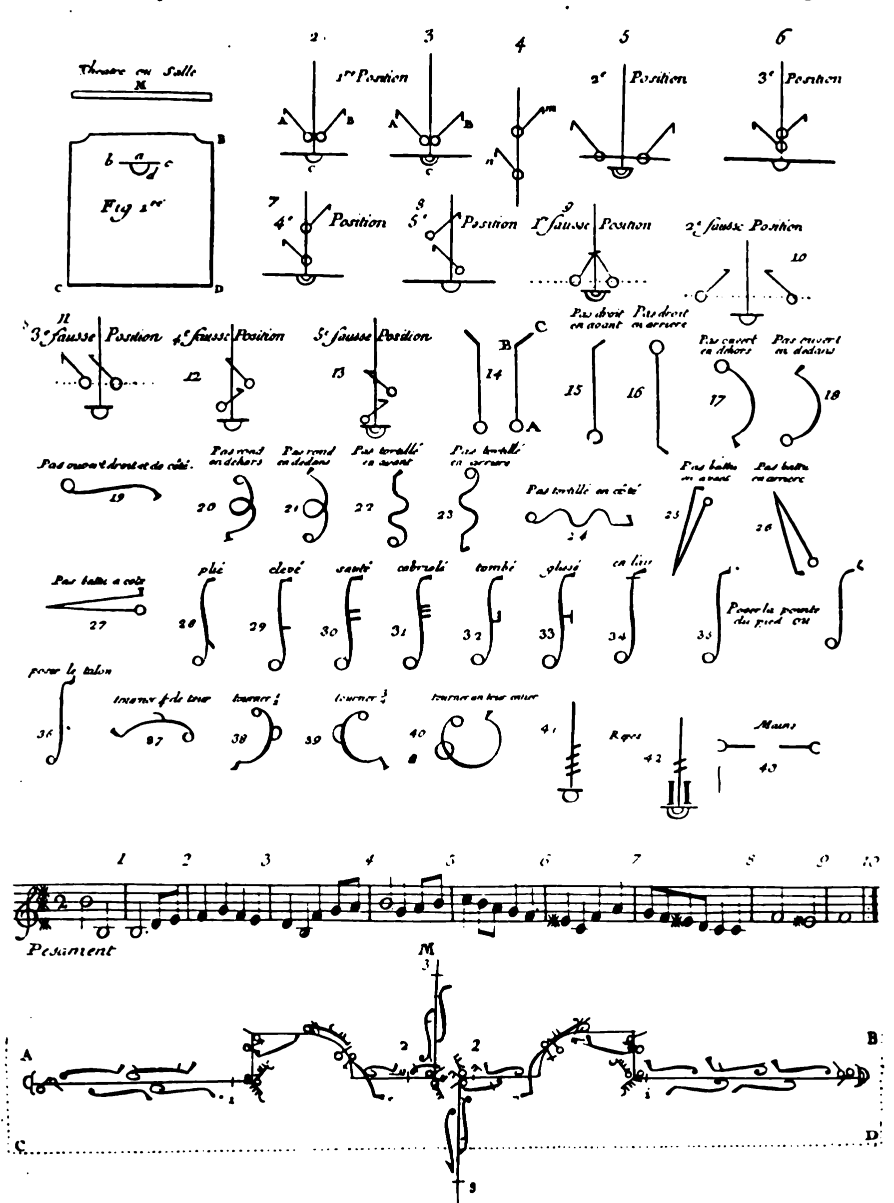
C'est surtout à Eschyle, à son incomparable génie, qu'on doit cette importante et radicale transformation du chœur, qui dans ses mains devint un instrument merveilleux d'expression grandiose, pathétique ou terrible.

Eschyle parut, et le théâtre d'Athènes s'éleva désormais sur une base éternelle... Il semble qu'Eschyle, en ravissant au chœur la première place, voulut, pour ainsi dire, l'en dédommager en lui donnant une grandeur, en l'environnant d'une majesté jusqu'alors inconnue. On peut assurer que tant qu'il fut acteur principal, le chœur ne produisit jamais autant d'effet que lorsque, détrôné par Eschyle, il devint acteur secondaire; au lieu de descendre, il s'éleva. Dès ce moment, il reçut une forme déterminée, un emploi fixé et marqué; il devint spectateur intéressé à l'action, tantôt par la simple curiosité, comme dans *Prométhée*, tantôt par la crainte, comme dans *les Sept Chefs*, tantôt par la vengeance, comme dans *les Euménides*, tantôt réunissant toutes ses voix pour chanter ses douleurs, son indignation, ou son épouvante, tantôt déclamant et dialoguant avec l'acteur par le seul organe de son coryphée. Dans Eschyle, le chœur n'a pas encore reçu la mission de marquer bien nettement la division des actes par des hymnes décorés du nom de strophes et d'antistrophes : Sophocle et Euripide apportèrent plus de soin et d'exactitude dans cette partie; mais quelle que soit d'ailleurs la pompe de leur style et la richesse de leur poésie, c'est à peu près là le seul bienfait dont le chœur tragique leur soit redevable. Supérieurs à Eschyle par le choix des sujets, l'ordonnance des plans, la science des passions et l'imitation de la nature, ils ne purent le surpasser, l'égaler même dans la magnificence, dans le grandiose de ses chœurs. L'effet du chœur des Euménides est aussi connu que le nom d'Eschyle même; la simple lecture suffit presque pour en renouveler la terreur. Rien de plus touchant, de plus vrai que celui des vieillards dans la tragédie des *Perses*. On a dit avec raison que le chœur du second acte des *Sept Chefs devant Thèbes* surpassait toutes les odes de Pindare; c'est un morceau lyrique dont la poésie ne peut trouver de rivale que dans les livres saints.

Dans le théâtre grec, le chœur joua un rôle aussi important dans la comédie que dans la tragédie, surtout avec Aristophane. On sait même le rôle indigne que celui-ci lui fit jouer, en lançant publiquement, par son aide, une accusation odieuse contre Socrate. Dans la satire et dans la pastorale, le chœur tenait aussi sa place. Mais nous avons fait assez voir tout le lustre, toute la gloire qu'il apporta au théâtre de ce peuple merveilleux, qui eut le sentiment et le génie de tous les arts et qui fut le père de la civilisation moderne.

CHORAGIE ou CHORÉGIE. — C'est ainsi que se nommait, en Grèce, la magistrature artistique qu'exerçait le chorège (Voy. ce mot). Elle était souvent ruineuse pour son titulaire, en raison des frais qu'elle entraînait; mais elle constituait une obligation, une véritable charge publique, à laquelle nul ne pouvait se soustraire, et que tout riche Athénien était tenu de remplir, dût sa fortune y périr. Ceci arrivait fréquemment, et Antiphane nous l'apprend dans une de ses comédies, le *Soldat :* — « Vous êtes dans une grande illusion si vous croyez posséder quelque chose d'assuré dans la vie. Un impôt vous enlève toutes vos épargnes, ou bien un procès inopiné les dissipe; nommé stratège, vous êtes abîmé de dettes; *chorège, il ne vous reste que des haillons, pour avoir fourni au chœur des habits couverts d'or.* » Aussi vint-il un moment où tout le monde chercha à s'exempter des charges ruineuses de la choragie, et où certaines tribus ne pouvaient plus trouver de chorège.

CHORÉE. — Ce mot servait à exprimer et à caractériser, chez les Grecs, l'art qui comprend la réunion du rythme dansant et de l'harmonie, ou, pour être plus précis au point de vue moderne, de la danse et de la musique. Nous n'avons point chez nous d'expression sem-



Exemples de notation chorégraphique.

blable, qui, dans un seul mot, représente à notre esprit l'idée de la danse accompagnée musicalement.

CHORÈGE. — On nommait ainsi à Athènes le magistrat qui était chargé du détail de la représentation des pièces dramatiques. Chacune des tribus, qui étaient au nombre de dix, avait son chorège, et, bien que la tribu lui fournît une somme considérable, il était presque

toujours obligé d'y mettre du sien. Il le faisait d'ailleurs de bonne grâce, cette magistrature conduisant celui qui en était investi aux plus hautes fonctions de la république. « Lorsqu'il choisissoit une pièce, dit Chamfort, on disoit qu'il donnoit le chœur, c'est-à-dire qu'il fournissoit au poète des acteurs, des danseurs, des habits, et tout ce qui étoit nécessaire pour la représentation théâtrale. Chaque chorège cherchoit à l'emporter sur ses émules, et l'honneur de la préférence rejaillissoit sur sa tribu. On étoit fier de cet avantage comme d'une victoire. Plutarque dit de Thémistocle, qu'il vainquit faisant les fonctions de chorège, et qu'il fit dresser un monument de sa victoire avec cette inscription : *Thémistocle Phréarien étoit chorège; Phrymeus faisoit représenter la pièce; Adamante présidoit.* »

CHORÉGRAPHE. — Voy. MAITRE DE BALLET.

CHORÉGRAPHIE. — De même que le mot *chorégraphe* s'applique à l'artiste qui est chargé d'inventer et de régler tous les pas de danse et les mouvements chorégraphiques qui doivent être exécutés dans un ballet par tous ceux qui concourent à sa représentation, le mot *chorégraphie* sert à caractériser l'art d'inventer ces pas. C'est ainsi que pour un ballet on nomme généralement deux auteurs, dont l'un est celui du scenario, et l'autre, — le maître de ballet, — celui de la chorégraphie ; à moins que ce dernier (ce qui était fréquent au siècle précédent, ce qui est fort rare aujourd'hui) n'ait inventé à la fois le sujet et la danse.

Mais on a donné aussi le nom de chorégraphie à un procédé à l'aide duquel on fixait sur le papier, au moyen de signes particuliers et en quelque sorte hiéroglyphiques, les figures, les mouvements, les attitudes qui constituent une danse ou un ballet. C'est un chanoine de Langres (on ne saura jamais ce que le théâtre doit aux gens d'Église), nommé Jehan Tabourot, qui, au seizième siècle, inventa ce système ; il le développa dans un livre curieux intitulé *Orchésographie,* publié par lui en 1588 sous le pseudonyme de Thoinet Arbeau, qui formait l'anagramme de son nom. Le procédé de Jehan Tabourot ne paraît avoir obtenu qu'un médiocre succès ; cependant, après plus d'un siècle, un danseur, nommé Feuillet, le reprit en sous-œuvre, et publia à son tour un ouvrage intitulé *la Chorégraphie, ou l'Art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* (1701). Cet ouvrage contenait un grand nombre de planches, sur lesquelles se trouvaient décrits et tracés, à l'aide de signes caractéristiques, j'allais dire cabalistiques, une foule de pas de danse qu'on pouvait ainsi reproduire.

Mais il est bien difficile, dans un tel ordre d'idées, d'arriver à un résultat pratique et complet. En effet, comme l'a dit Noverre, « cet art est resté très imparfait ; car, s'il indique l'action des pieds et les mouvements des bras, il n'indique ni les positions, ni les contours qu'ils doivent avoir, et ne montre ni les attitudes du corps, ni les effacements, ni les oppositions de la tête... » Quelle qu'ait été donc l'ingéniosité des procédés de Jehan Tabourot et du danseur Feuillet, ces procédés ne se sont guère répandus par l'usage. Il nous semble curieux pourtant de donner un échantillon du livre de Feuillet.

CHOREUTE. — Personnage faisant partie du chœur dans les représentations scéniques des Grecs. Le choreute antique répond au choriste moderne. — Les dépenses nécessitées par l'entretien et l'instruction scénique et musicale des choreutes étaient à la charge du chorège, tandis que tous les frais relatifs aux acteurs proprement dits, au local, aux costumes, au matériel scénique, incombaient à l'État. Dans l'origine, les citoyens aimaient à faire partie des chœurs, et ces choreutes volontaires jouissaient de divers privilèges ; entre autres, ils étaient exempts du service militaire, et leur personne était inviolable pendant la durée de leurs fonctions.

CHORISTE. — On donne le nom de choriste à tout chanteur, homme ou femme, qui ne chante que dans les chœurs.

CHORISTIQUE. — C'est le nom qui comprenait et caractérisait, chez les Grecs, toutes

les espèces de danses et de chansons dansées en chœur. La choristique se divisait en quelque sorte en deux parties, comprenant : 1° les danses sérieuses qui imitent les corps les mieux faits par des mouvements gracieux ; 2° les danses comiques qui imitent les corps contrefaits par des mouvements grotesques et ridicules. « Cette division de la choristique, dit Ch. Magnin, est si bien fondée sur la nature, que nous la verrons se prolonger dans le drame. Des danses sérieuses est née la tragédie, des danses grotesques le drame satyrique et la comédie. »

CHORODIE. — Les Grecs donnaient ce nom aux chansons qui se dansaient au son des crembales, de la lyre ou de la flûte. Les paroles des chorodies étaient appelées *hyporchèmes,* et la danse hyporchématique était une représentation aussi fidèle que possible des actions ou des sentiments exprimés par les paroles. « Les hyporchèmes, dit Charles Magnin, furent donc la première forme du drame grec ou plutôt le germe du drame. »

CHRISTMAS-PANTOMIMES. — On sait que le jour de Noël (*Christmas*) est pour l'Angleterre une sorte de fête nationale, qui résume à elle seule, en les amplifiant encore, nos fêtes de Noël et du jour de l'an, et qui donne lieu à des réjouissances de toutes sortes. Fête des enfants, fête des domestiques et des serviteurs, fête des boxeurs, etc., tout se trouve compris et confondu dans cette grande solennité à la fois nationale et familière. A Londres, les théâtres célèbrent la *Christmas* à leur manière, avec un luxe et une somptuosité extraordinaires, et c'est le lendemain même du jour de Noël, le *Boxing day* (jour des boxeurs), que la plupart d'entre eux offrent à leur public la première représentation de pantomimes nouvelles (*Christmas pantomimes*) ou de féeries merveilleuses dont les sujets sont empruntés à des contes de nourrice ou à des récits populaires et fantastiques. Louis Blanc, dans sa belle langue, élégante et claire, a ainsi parlé des pantomimes de la Christmas, dans ses *Lettres sur l'Angleterre :*

Le soir du *Boxing day*, les pantomimes commencent. C'est l'heure du fou rire; et nulle part, à époque fixe, on ne rit autant qu'en Angleterre. Adieu tragédies et comédies, drames et mélodrames! Adieu Shakespeare! Pendant six semaines, dans tous les théâtres d'Angleterre possibles et imaginables, il n'y aura plus place que pour les prouesses élégantes d'Arlequin, les pirouettes de Colombine, les grosses espiègleries de notre ami Paillasse, les coups de pied prodigués au vieux Pantalon, — le tout précédé d'une représentation féerique, où l'on ne verra que processions de masques gigantesques, déesses suspendues entre ciel et terre, tout ce que l'intelligence humaine peut produire de plus adorablement bête, et la science du décorateur de plus fantastiquement magnifique.

Ce spectacle, toujours le même, toujours nouveau, a pour les Anglais un attrait dont je ne saurais mieux comparer la puissance qu'à ce charme mystérieux, souverain, éternel, qui s'attache au spectacle de Polichinelle. Pendant six semaines, vous dis-je, les théâtres regorgeront de monde, et l'on s'écrasera aux portes. Certains grands-pères et certaines grand'mères ont voulu me faire croire qu'ils allaient là pour leurs enfants ; mais je les ai surpris, les hypocrites, s'amusant pour leur propre compte, — très patriotiquement, du reste, — attendu que les pantomimes ont un caractère national, absolument comme le plumpudding.

Chaque année, les pantomimes de la Christmas acquièrent plus d'importance, chaque année ces fêtes théâtrales deviennent plus brillantes, les costumes et les décors prennent plus d'éclat, et la foule se presse avec plus d'ardeur aux portes des théâtres populaires.

CHUT. — Le *chut!* est la manifestation de mécontentement la plus terrible que le public puisse infliger à un acteur. Le sifflet est brutal, mais il indique la colère, — et n'excite pas toujours la colère qui veut ; le *chut!* est méprisant, en ce sens qu'il fait entendre que l'artiste à qui il s'adresse n'est même pas digne de la discussion. On a vu des comédiens rebondir sous le sifflet, en démontrer l'injustice à leur égard, et par leur vaillance obliger les spectateurs à se déjuger et à les applaudir avec vigueur. Rarement on en a vu se relever des *chut!* qui les avaient accueillis, et changer le sentiment qu'ils avaient tout d'abord fait éprouver.

CHUTE. — C'est l'expression dont on se sert pour indiquer l'insuccès complet d'un ac-

teur ou d'une œuvre dramatique. Bien des chutes sont restées célèbres au théâtre, quoique souvent les pièces qui les éprouvaient se soient par la suite brillamment relevées. Pour ces dernières, on peut rappeler surtout le souvenir de *Britannicus,* des *Plaideurs,* et même du *Cid.* Mais plus souvent, il faut le dire, le public refuse de revenir sur sa première impression, et la chute est irrémédiable. Piron l'éprouva lorsqu'il donna au Théâtre-Français sa tragédie de *Fernand Cortez,* qui d'ailleurs lui arracha un bon mot : au sortir de la représentation, comme il faisait un faux pas et que quelqu'un le retenait au moment où il allait choir : *C'est ma pièce, Monsieur,* s'écria-t-il, *qu'il fallait empêcher de tomber, et non pas moi.* Un autre auteur, Gaubier, qui venait de faire jouer à la foire une parodie intitulée *Brioché,* dont la chute avait été complète, répondit à un ami, qui lui demandait comment un homme d'esprit comme lui avait pu faire une si méchante pièce, qu'il y avait longtemps que le public l'ennuyait en détail et qu'il avait voulu le lui rendre une bonne fois en gros. On prétend que Mme de Graffigny est morte du chagrin d'avoir assisté, au Théâtre-Français, à la chute de sa comédie *la Fille d'Aristide.*

On a des exemples de nombre de pièces dont la chute fut telle qu'elles ne purent être jouées qu'une fois : *le Retour imprévu,* de la Chaussée, *l'Amante travestie,* de Fagan, *la Fermière,* du même, *l'Indolente,* de Labédoyère ; bien d'autres même ne purent être achevées, telles que *la Prude du temps,* de Palaprat, *les Anonymes,* de Roy, *le Bois de Boulogne,* de Dominique, etc. De nos jours, on se rappelle certaines chutes retentissantes : *la Taverne des Étudiants,* de M. Sardou, à l'Odéon ; *Gaétana,* de M. Edmond About, au même théâtre ; *Henriette Maréchal,* de MM. de Goncourt, à la Comédie-Française ; *Barkouf,* d'Offenbach, à l'Opéra-Comique, sans compter ce que nous ne saurions citer.

Jadis, quand le parterre était railleur, les chutes avaient parfois un côté comique ; une boutade, une saillie inattendue les déterminait lorsque le public, prenant peu d'intérêt à la pièce nouvelle, ne jugeait pas à propos de la défendre. C'est ainsi qu'à la représentation d'une tragédie d'Abeille, *Coriolan,* l'un des personnages ayant à dire :

Ma sœur, vous souvient-il du feu roi votre père ?

et un plaisant ayant aussitôt répondu :

Ma foi, s'il m'en souvient, il ne me souvient guère,

un fou rire s'empara de la salle, et la pièce ne put être achevée. Une autre fois, à la première apparition du *Sancho Pança* de Dufresny, à l'acteur qui disait, au troisième acte : « Je commence à être las de Sancho, » un spectateur répliqua : « Ma foi, moi aussi ! » ce qui amena le même résultat. Un fait du même genre se produisit plus récemment, à la représentation du *Siège de Paris,* tragédie du vicomte d'Arlincourt, qui avait le monopole des vers burlesques : un personnage vient annoncer que,

Pour chasser loin des murs les farouches Normands,
Le roi Charles s'avance avec vingt mille Francs.

« Diable ! il est plus riche que moi ! » s'exclame un auditeur facétieux. Cette fois aussi, la pièce faillit sombrer.

Aujourd'hui, le parterre, qui n'existe plus guère, est entièrement dévolu à la claque, et les auteurs n'ont plus à craindre ni son esprit, ni son irrévérence.

CINTRE. — La partie supérieure d'un théâtre, celle qui s'étend au-dessus de la scène, sur toute la surface de celle-ci, jusqu'aux combles de l'édifice. Le cintre comprend tous les *dessus* du théâtre, aussi nécessaires que les *dessous* à la manœuvre des décors, et beaucoup plus chargés de matériel que ces derniers. C'est là, en effet, que se trouvent, avec les rideaux, et les plafonds d'air, et toutes les décorations supérieures, l'ensemble immense des herses d'éclairages, des ponts volants, des échelles qui relient les corridors du cintre, avec tous les treuils, les tambours, les contrepoids, les fils, les moufles, les crochets, enfin les objets, les engins, les instruments de toutes sortes nécessités par le service de la machinerie et qui font de cette partie du théâtre l'endroit le plus étonnant, le plus étrange et le plus curieux à visiter.

Dans un théâtre ordinaire bien machiné, le

cintre, complètement suspendu à la charpente du comble, est élevé de douze mètres environ au-dessus de la scène ; à l'Opéra, il se trouve à vingt mètres de hauteur, et des colonnes de fonte, soulageant la charpente, maintiennent les corridors et servent sur la scène à limiter les cases des châssis emmagasinés. Voici une description du cintre faite par un homme qui l'avait bien pratiqué, G. Moynet (1) :

C'est dans le premier corridor que se fait en grande partie le service du cintre (2). Du côté du théâtre, servant de garde-fou, vous voyez cette traverse qui va de la face au lointain, portant une série de fiches ou chevilles posées obliquement avec



Les Plaideurs (scène tirée de la première édition des Œuvres de Racine), pièce dont la chute fut complète à sa première représentation.

la régularité d'une ligne d'infanterie. Ces fiches servent à retenir les poignées des rideaux, plafonds et commandes qui mettent en mouvement les tambours placés au-dessus (3) ; au-dessous des fiches, contre chaque montant, un rouleau en bois est dis-

(1) Dans son livre : *l'Envers du théâtre.*

(2) Les corridors du cintre sont superposés et parcourent toute l'étendue de la scène sur chacun de ses côtés, le long des murs qui en forment la limite.

(3) On appelle *poignée* la réunion des fils qui servent à enlever un rideau, un plafond ou tout autre objet. Après avoir passé sur sa poulie, chaque fil est renvoyé à l'un des côtés de la scène, après s'être enroulé sur un tambour, et il se réunit là aux autres fils qui composent la manœuvre. Le faisceau ainsi formé vient se guinder sur une cheville, en attendant le moment du service ; on dit alors qu'il est *en retraite*. — Une *commande* est un cordage assez fort qui met en mouvement un tambour, sur lequel est équipé soit un rideau, soit une ferme, soit une herse.

posé pour laisser glisser une commande afin de faciliter un mouvement qu'on veut maîtriser ou précipiter. Ces rouleaux se trouvent du bas en haut du théâtre. A tous les plans, ils facilitent l'emploi des cordages, qui sont les principaux agents de la machinerie théâtrale.

Du côté du corridor bordant la cheminée de contrepoids (Voy. ce mot), une autre rangée de fiches tient en retraite toute une série de ces masses de fonte, moteurs très importants dans la machinerie théâtrale. Ils ont leur domicile ordinaire dans les deux espaces qui, de chaque côté de la scène, s'étendent en hauteur et en largeur, du sol au faîte et de la face au lointain.

On fait les contrepoids en fonte et par fraction d'un poids déterminé, ce qui permet d'augmenter ou de diminuer le poids général à volonté. Chaque fraction ou « pain » est percée par le centre et fendue sur le côté de manière à s'emboîter sur une tige; à sa partie inférieure se trouve une saillie s'ajustant parfaitement dans une concavité que tous portent à la partie supérieure afin d'empêcher tout le système de quitter la tige centrale.

Pour relier les services des deux corridors [des deux côtés de la scène], outre une communication suspendue qui se trouve dans le fond de théâtre, et qu'on nomme *pont du lointain*, et les escaliers placés à chaque angle qui montent du troisième dessous au gril, il y a une série de ponts volants à chaque plan, superposés précisément dans l'axe des grandes rues (Voy. ce mot); ces ponts, au nombre de trois à chaque plan, vont d'un corridor à l'autre et sont suspendus, de deux mètres en deux mètres, par un étrier en cordage qui part du gril. A ces cordages sont adaptés des garde-fous solidement bandés à chaque corridor ou point d'arrivée; ces garde-fous sont également en cordage, et c'est sur ces tremblants appuis que les machinistes du cintre s'aventurent pour raidir un fil, ou lui donner du lâche, ou débarrasser un cordage engagé dans une décoration. Les étriers des ponts volants se font à présent en fer, ainsi que les mains courantes, qui parfois même se font en bois.

Une dernière disposition vient compléter toutes celles qui sont ici décrites. Pour assurer des communications rapides entre tous les étages des corridors, des échelles verticales sont fixées de distance en distance. Dans bien des cas, les escaliers, trop éloignés des manœuvres, ne suffisaient pas au service. Ces échelles sont disposées pour desservir deux ponts volants.

Le second corridor ne diffère pas beaucoup du premier. Nous trouvons encore là des fils, des poignées, des commandes et une rangée de tambours. Montons au troisième étage. Ici ce sont des treuils, et au quatrième corridor quatre rangées de tambours. S'il n'y en a pas plus, c'est que la place manque. La raison de cet encombrement d'engins volumineux est que chaque ferme, herse ou bâti quelconque, trop lourd pour être manœuvré à la main seulement, nécessite un tambour. Pour peu que le théâtre représente une pièce à grand spectacle et qu'il y ait un répertoire nombreux qu'on ne peut déplacer, ces tambours sont souvent insuffisants.

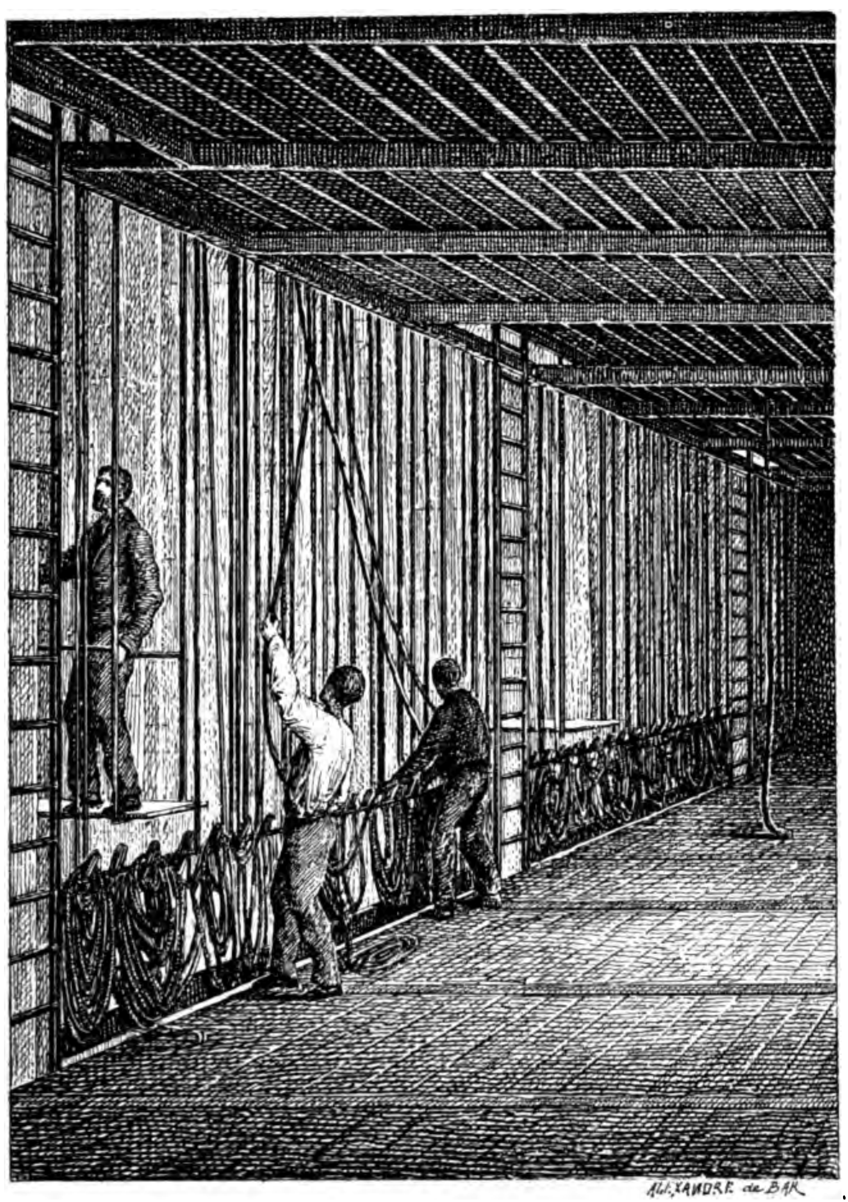
Montons encore plus haut, dans la partie supérieure du bâtiment qu'on appelle le *gril*, probablement à cause de sa forme.

Le gril est un plancher couvrant la surface de la scène en tous sens. Ce plancher, qui porte sur un simple solivage, est composé de frises ou planches transversales, allant de la *cour* au *jardin* (Voy. CÔTÉ COUR) dans toute la largeur du théâtre. Mais ces frises, au lieu d'être rapprochées les unes des autres comme dans un parquet, sont éloignées de quelques centimètres. On voit là une grande collection de tambours, de tous les diamètres et de différente longueur. Sur les côtés, près des cheminées de contrepoids, une série de moufles allant de la face au lointain et devant recevoir les fils des contrepoids se trouvent suspendus par ces moufles juste au-dessus du vide existant dans toute la hauteur de l'édifice. Partout, sur le gril, nous voyons des chapes et leurs poulies vissées sur le plancher. Tous les jours on en ajoute d'autres suivant les besoins, et des centaines de fils partent des tambours et de leur diamètre, allant passer chacun sur sa poulie et plongeant dans les profondeurs du cintre qui sont sous nos pieds. Tous ces fils soutiennent des décors... Au-dessus du grand gril se trouve le petit gril, où vous voyez deux énormes tambours qui n'ont d'autre raison d'être là que le défaut d'espace disponible au-dessous.

On voit ce qu'est le cintre, et quel rôle important il joue dans la machinerie théâtrale et dans la manœuvre des décors. Nous avons rencontré beaucoup de personnes qui, ne se rendant pas un compte exact de l'agencement d'un théâtre, croyaient que tout le travail relatif à cette partie du spectacle scénique se pratiquait dans les dessous. On voit que cette croyance est erronée.

Dans tout théâtre machiné, il y a trois grands centres d'action : les dessus, les dessous, et les coulisses. Et la scène seule, où tout ce travail produit son effet, est presque inaccessible aux travailleurs.

CIRQUE. — On sait ce qu'étaient les jeux du cirque chez les Romains, qui célébraient, par de grands spectacles donnés dans ces édifices, les fêtes publiques et solennelles consacrées par eux à la gloire des dieux. Le premier cirque construit à Rome le fut par Tarquin l'Ancien, qui, à la suite de la victoire remportée par lui sur les Latins, proposa des jeux plus magnifiques que ceux qu'on avait vus jusqu'alors.



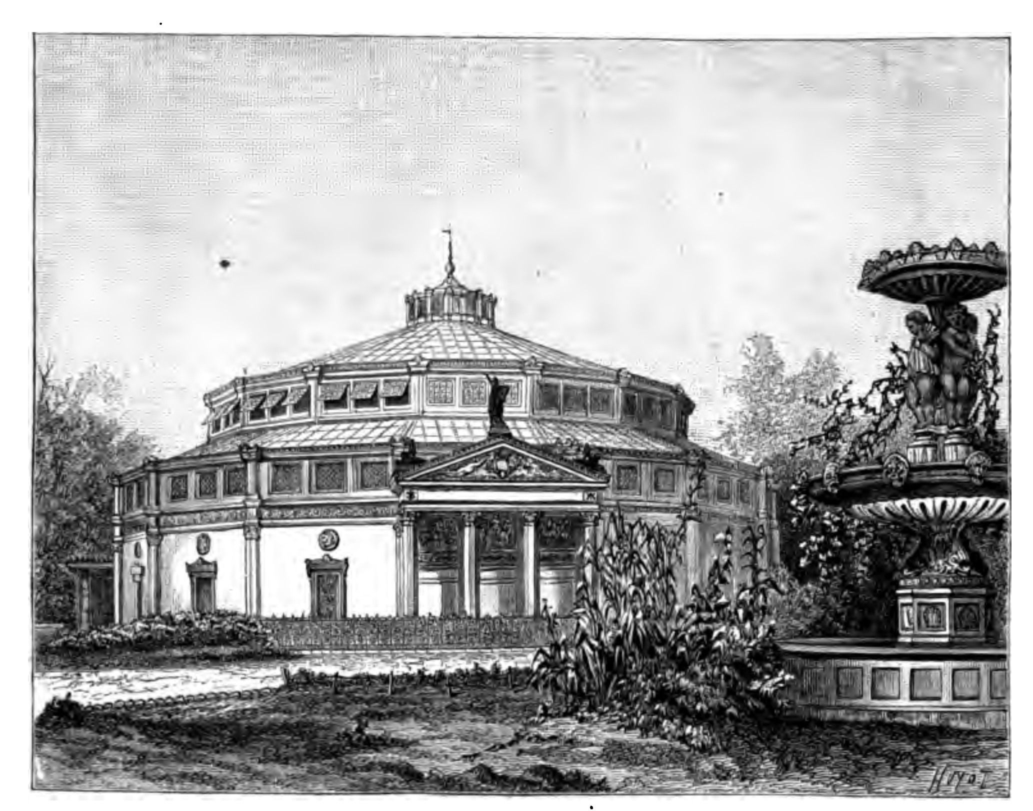
Vue d'un corridor du cintre.

C'est donc lui qui, le premier, détermina une place fixe pour la célébration des jeux, et le cirque, qu'il construisit et auquel on donna le nom de *maximus,* parce qu'il était

plus vaste que tous ceux qui furent construits par la suite, fut élevé dans la vallée située entre le mont Aventin et le mont Palatin.

C'est aussi à partir de cette époque que les grandes fêtes publiques, connues d'abord sous le nom de *consualies*, furent appelées *ludi circenses*, jeux du cirque (de *circus*, et non de Circé, comme quelques écrivains l'ont dit à tort, même dans l'antiquité); on les appelait aussi quelquefois *ludi Romani*, jeux romains (ou de Romulus, qui les avait établis), et *ludi magni*, grands jeux, parce qu'ils se distinguaient par une plus grande magnificence que tous les autres.

Ce que l'on appelait la pompe du cirque, *pompa circensis*, a dit M. Virlet d'Aoust, consistait en une procession et des sacrifices offerts aux dieux. Cette cérémonie précédait ordinairement les jeux,



Le Cirque d'été, aux Champs-Elysées.

qui consistaient en sept sortes d'exercices. Le premier se composait de la *lutte*, de combats à l'épée et de combats avec des bâtons ou avec des piques; le second comprenait la course à pied; le troisième, la danse; le quatrième, les exercices du palet ou du disque, ou bien la course avec flèches, dards et toutes sortes d'armes analogues, et qui se faisait aussi à pied; le cinquième se composait de courses à cheval et d'exercices de manège, appelés *ludus Trojæ*, jeu de Troie, où les jeunes gens de Rome venaient s'exercer; le sixième genre d'exercices se composait de courses en char, *aurigatio*, soit à deux, soit à quatre chevaux; les combattants furent d'abord divisés en deux *quadrilles*, puis en quatre qui portèrent le nom des couleurs dont elles étaient revêtues; enfin le septième comprenait les combats des gladiateurs à pied, *pugna pedestris*, et les combats contre les bêtes, *venatio*. Plus tard, les empereurs établirent encore dans le cirque un autre genre d'exercices, les *naumachies*, qui consistaient en combats navals. Dans les plus anciens temps de Rome, on ne donnait dans le cirque que des courses à cheval ou en char, et ce ne fut que successivement que les jeux que je viens

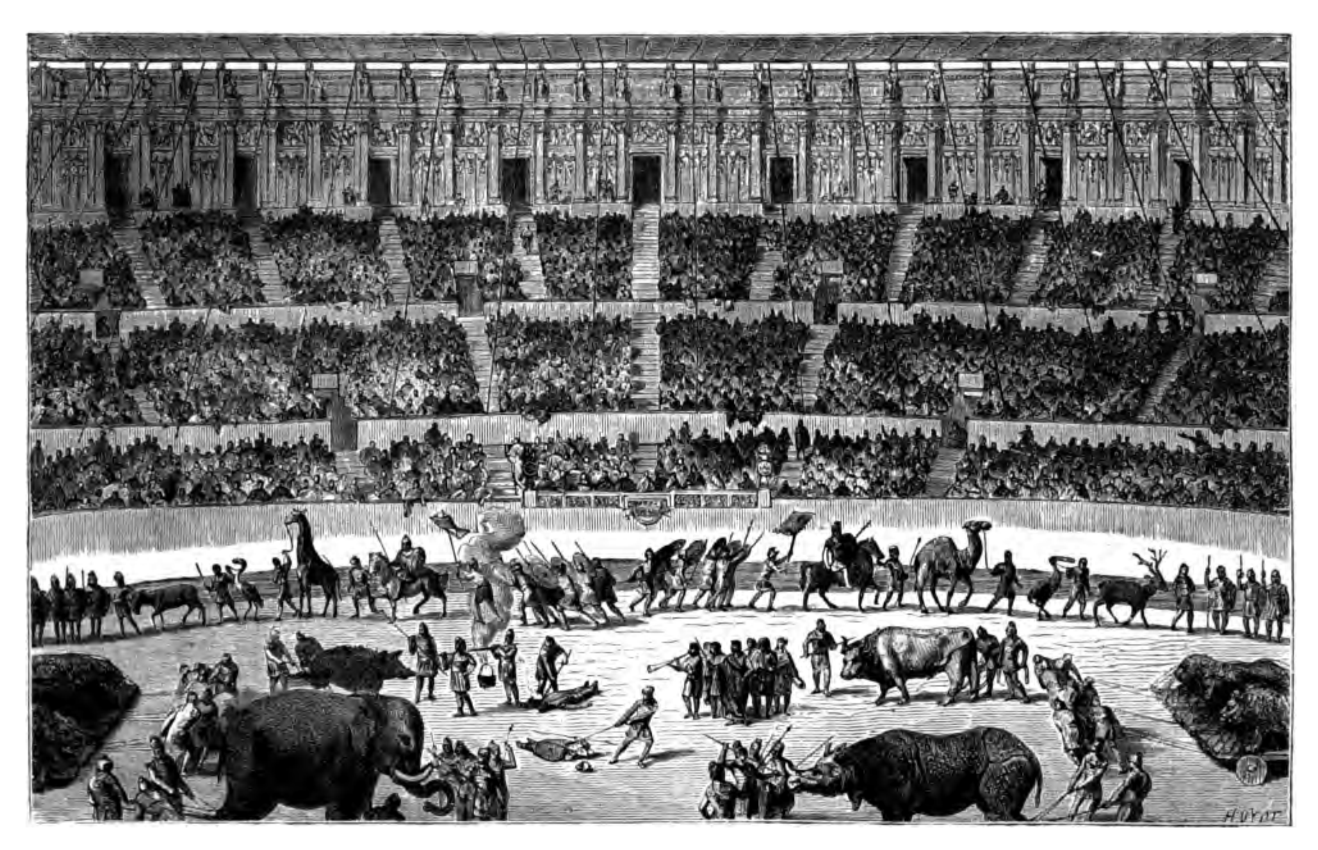


PLANCHE XI. — Le cirque, dans l'antiquité.

d'énumérer y furent introduits. L'empereur Adrien fixa au onzième des calendes de mai les jeux du cirque, dont jusque-là le jour avait varié suivant les caprices des empereurs ou suivant les rites religieux.

Les cirques remplirent, à Rome, l'office des hippodromes et des stades des Grecs, dont ils différaient en ce sens que ceux-ci étaient ouverts à une de leurs extrémités et que le milieu en était tout à fait libre.

Le plan du cirque était de forme oblongue, et tandis qu'une de ses extrémités formait un demi-cercle, l'extrémité opposée était fermée par des bâtiments appelés la ville (*oppidum*), qui contenaient les écuries et les retraites pour les chevaux et les chars. Un mur bas et étendu s'élevait en longueur dans l'arène, de façon à la diviser, comme une barrière, en deux parties distinctes, et à ne laisser libre qu'un espace à chaque bout. A chaque extrémité de ce mur était placée une borne autour de laquelle tournaient les chars. « Au centre de l'extrémité occupée par les écuries, dit M. Anthony Rich, était une belle entrée appelée *porta pompæ*, par laquelle passait le cortège du cirque avant le commencement des courses : une autre était élevée à l'extrémité circulaire et appelée *porta triumphalis*, par laquelle les vainqueurs sortaient du cirque comme en triomphe ; une troisième ouvrait sur le côté droit, appelée *porta libitinensis*, par laquelle on emportait les conducteurs tués ou blessés, et il y en avait deux autres tout près des *carceres*, par lesquelles on amenait les chars. Quant à ce qui regarde l'intérieur et l'extérieur de l'édifice, un cirque était construit sur un plan analogue à celui qu'on adoptait pour les théâtres et les amphithéâtres : à l'extérieur, il se composait d'un ou plusieurs étages d'arcades, suivant l'étendue et la grandeur de l'édifice, par lesquelles les spectateurs arrivaient aux escaliers qui conduisaient dans l'intérieur du bâtiment. L'intérieur était disposé en gradins partagés en rangées et séparés par des escaliers et des paliers. »

Le monde moderne ne connaît pas les fêtes colossales du monde antique. Les cirques que l'on voit de nos jours sont donc beaucoup moins vastes que ceux que construisaient les Romains. D'autre part, comme tous les climats n'ont pas les mêmes privilèges que celui de l'Italie, nos cirques sont couverts et clos. Paris en possède deux fort beaux, le Cirque d'hiver (boulevard des Filles-du-Calvaire) et le Cirque d'été (Champs-Élysées), le premier pouvant contenir environ 4,000 spectateurs, le second 3,500. Un troisième, le Cirque Fernando, a été établi, il y a quelques années, à l'extrémité de la rue des Martyrs.

CLAQUE. — La claque est une institution répugnante, dont l'origine est assez lointaine, quoique son introduction dans nos théâtres soit de date relativement récente. On sait en quoi elle consiste : comédiens et directeurs de théâtre, jugeant que le public n'applaudissait ni assez fréquemment, ni assez bruyamment, imaginèrent d'introduire dans nos salles de spectacle un petit bataillon d'applaudisseurs spéciaux, chargés d'exciter, d'échauffer l'enthousiasme du public, et au besoin de le remplacer par le leur. De là la *claque*, et les *claqueurs*. Mais il fallait un chef pour commander et discipliner cette bande d'admirateurs à froid ; de là le *chef de claque*. Et il fallait un intérêt à tous ces gens pour faire leur aimable métier ; de là la rétribution qui leur est allouée, soit en nature, sous forme de billets d'entrée gratuits, soit sous forme d'argent.

On assure qu'à Rome, Néron, ce saltimbanque couronné, chantant et jouant de la flûte dans l'amphithéâtre, et voulant être sûr d'être applaudi, on posta un certain nombre d'hommes chargés de cette délicate besogne, et qui s'en acquittèrent en conscience. Telle serait l'origine de la claque. Au dix-huitième siècle, certaines rivalités d'actrices dans nos théâtres les amenèrent à faire des sacrifices pour se procurer des succès factices : telle serait l'époque de son introduction parmi nous. Toutefois, la réglementation *intelligente* de cet art particulier ne remonte guère au delà d'une soixantaine d'années, et c'est alors qu'il se généralisa et devint ce que nous le voyons encore aujourd'hui. C'est alors aussi qu'on fit courir ce petit couplet satirique :

Auteurs, acteurs sont peu flattés,
Chez Melpomène et chez Thalie,
De ces petits bravos flûtés
Qui nous sont venus d'Italie.

Il faut, si l'on veut tous les soirs
Que leur oreille se régale,
Par des mains comme des battoirs
Faire trembler la salle.

Si encore ces mains étaient propres, et si leurs propriétaires se contentaient de faire leur petit métier, sans insulter, comme il arrive trop souvent, le spectateur paisible qui, agacé par ces marques d'un enthousiasme intéressé, s'avise parfois de faire entendre contre elles une protestation légitime et indignée!

CLAQUE (CHEF DE). — Une autorité, une puissance, presque un fonctionnaire! Le chef de claque n'est pas ce qu'un vain peuple pense. Son chapeau couvre un personnage, et il n'est guère d'homme plus influent que lui dans une administration théâtrale. Saint-Agnan-Choler l'a fort bien dépeint, il y a une trentaine d'années, en faisant connaître la nature de ses services :

Le chef de claque n'est pas en effet, comme on pourrait le croire, un homme à gages : il n'est pas employé par une administration théâtrale; non : il traite avec elle, et lui prête son soutien moyennant certains avantages qu'elle lui concède en retour. N'arrive pas à cette dignité qui veut; pour conquérir ou plutôt pour acheter cette place importante, il faut de l'argent, beaucoup d'argent; il faut une fortune acquise qui réponde du passé, du présent et de l'avenir. Car ces charges ne se donnent pas; elles s'achètent, ni plus ni moins qu'une charge de notaire ou d'agent de change. Auguste, le dernier chef de claque de l'Opéra, qui est mort récemment, avait payé sa place 80,000 francs. Quand on est devenu, à prix d'argent, titulaire de ces hautes fonctions, il s'agit de retirer l'intérêt de son capital, et cela s'effectue au moyen des billets que l'administration accorde au contractant, proportionnellement à l'importance de la somme donnée : le nombre de ces billets est augmenté naturellement les jours de grandes solennités. Le chef de claque les prend et en fait tel usage qu'il lui convient, à la charge par lui de *soutenir* les pièces et les acteurs, et de contribuer, selon ses moyens, à la prospérité du théâtre. A cet effet, il établit son quartier général dans un café ou dans quelque autre lieu public que connaissent les amateurs. Là, il distribue ses billets, pour un prix modéré, si le chaland veut conserver sa complète indépendance; pour un prix plus modique encore, s'il répugne à se mêler au gros de la phalange, et préfère applaudir en *solitaire*, selon le mot technique; pour rien, s'il consent à faire partie de la troupe militante. Il est fort rare que le marché aille plus loin : cependant, quand on prévoit un orage, il arrive que le chef de claque encourage ses subordonnés par une distribution de rafraîchissements dans laquelle la chope et le petit verre jouent un grand rôle, et même par une légère gratification. Quand la troupe est complète, on s'achemine vers le théâtre; on entre par une porte particulière, avant l'ouverture des bureaux, et là le chef dispose ses soldats selon toutes les règles d'une stratégie plus ou moins habile; il leur donne leurs instructions, se place au milieu d'eux, et dirige leurs opérations en leur donnant le signal à l'aide de la voix, à l'aide du geste, à l'aide de sa canne, que, par un privilège exceptionnel, il conserve seul au milieu du parterre désarmé.

Le chef de claque est un personnage, avons-nous dit. On a et l'on doit avoir pour lui des égards. Les auteurs le consultent non sur la valeur de leurs ouvrages, ce qui serait trop dire, mais sur la façon dont ils doivent être *soutenus*, appuyés par la claque. Le chef de claque assiste aux répétitions générales; il prend des notes, marque les endroits où l'effet se produira, ceux où l'intervention des battoirs peut être utile pour sauver une situation faible, ou scabreuse, ou languissante. Il fait office de critique à sa manière, mais de critique bienveillante, et surtout intéressée. Et comme il n'est pas infaillible, il lui arrive de commettre de lourdes sottises, et on l'a vu, par le fait d'un enthousiasme maladroit, intempestif ou excessif, soulever une salle contre lui et ses acolytes, et obtenir un résultat tout contraire à celui qu'il attendait.

Le chef de claque traite parfois de puissance à puissance avec le directeur. Si celui-ci se trouve dans une situation embarrassée, qu'il ait besoin d'argent pour frapper un grand coup et solder les frais de mise en scène d'une pièce dont il lui faut escompter le succès, le chef de claque lui achètera, au prix de cent, cent cinquante, deux cent mille francs, un certain nombre de représentations de cette pièce, c'est-à-dire que pendant ces représentations la recette entière appartient au chef de claque, qui se rembourse ainsi des avances faites par lui, nous n'avons pas besoin de dire à quelles conditions.

Il ne nous semble pas sans intérêt de reproduire ici le texte du traité que passait, en 1834, la direction de l'un des théâtres de Paris, le Vaudeville, avec son chef de claque ; c'est un petit document qui a son côté curieux : le voici :

Entre les soussignés, MM. Arago, Bouffé, Caussade et Villevieille, agissant comme directeurs du théâtre du Vaudeville, en vertu du bail authentique qui leur a été fait de la salle et du privilège ;

Et M. Émile Cochet, fabricant de masques ;

Il a été convenu ce qui suit :

MM. les directeurs du Vaudeville concèdent et abandonnent sous toutes garanties, à partir du 1er octobre 1834 jusqu'au 30 mars 1841, exclusivement à M. Cochet, l'*entreprise générale du succès des pièces* qui seront représentées pendant ledit laps de temps au théâtre du Vaudeville, ensemble tous les avantages et droits attachés à ladite entreprise, consistant, savoir :

1° Dans ses entrées gratuites et celles de deux de ses *employés* pendant toute la durée de ladite entreprise audit théâtre ; 2° dans la remise de quatre billets de parterre par chaque pièce qui sera représentée tous les jours, et de ceux donnés par les auteurs et garantis par l'administration ; il est convenu que le nombre de billets ne pourra être moindre de douze, qu'il donnera pour son compte à qui bon lui semblera ; 3° et dans la remise qui lui sera faite également de vingt-cinq billets de parterre et six d'amphithéâtre qu'il pourra employer pour le succès de son entreprise de la manière et ainsi qu'il avisera.

La présente concession est faite aux charges, clauses et conditions suivantes, que ledit sieur Cochet promet et s'oblige d'exécuter et d'accomplir :

1° De faire tout ce qui dépendra de lui *pour assurer le succès des pièces nouvelles* qui seront représentées sur le théâtre du Vaudeville, pendant toute la durée de son entreprise ;

2° De se conformer en tous points aux usages établis par l'administration ; en conséquence, de venir tous les jours à quatre heures de relevée au bureau de ladite administration *pour prendre les instructions nécessaires qui lui seront données pour la soirée ;*

3° D'assister aux répétitions générales des nouvelles pièces *pour s'entendre avec MM. les directeurs sur la conduite qu'il aura à tenir lors de la représentation desdites pièces ;*

4° De *protéger les débuts* des acteurs ou actrices qui seront admis par l'administration du Vaudeville, et de *soutenir ceux ou celles* qui lui seront désignés ;

5° De payer une amende de cinq francs, dans le cas où il ne remplirait pas les conditions exigées par le présent traité ;

6° D'employer dans son service des personnes *vêtues convenablement ;*

7° Et enfin, de payer à MM. les directeurs du Vaudeville la somme de *vingt mille francs* pour toute la durée de son entreprise.

De leur côté, MM. les directeurs s'obligent solidairement entre eux de maintenir le sieur Cochet dans ses fonctions auprès des nouveaux directeurs dans le cas où ils viendraient à céder leur direction, de ne pouvoir le changer sous aucun prétexte sans être tenus au remboursement de la somme de vingt mille francs, pourvu qu'il remplisse les conditions ci-dessus ; de lui assurer, lors des premières représentations des ouvrages nouveaux en trois actes, *la totalité du parterre*, ou cent vingt billets pour les autres pièces en un ou deux actes, et de se conformer aux usages pour les deux représentations qui suivront la première desdites pièces ; de ne pouvoir exercer aucune réclamation contre lui *pour raison du non-succès* des ouvrages représentés sur leur théâtre, à moins qu'il ne soit prouvé qu'il y ait faute ou *mauvaise gestion dudit sieur Cochet.*

CLAQUEURS. — Soldats composant l'armée du général appelé le chef de claque. Plusieurs euphémismes servent souvent à désigner les claqueurs : on dit d'eux que ce sont des *applaudisseurs gagés,* ce qui se comprend de reste ; on les appelle *les Romains du parterre,* sans doute en souvenir de ceux que Néron employa à son service, et aussi *les chevaliers du lustre,* en raison de la place qu'ils occupent, ou, pour mieux dire, qu'ils occupaient jadis au-dessous du lustre. Car aujourd'hui que les bancs du parterre tendent à disparaître de plus en plus pour faire place à des stalles dites d'orchestre dont le prix est trois fois plus élevé sans que les places puissent être meilleures, on est obligé de reléguer une partie des claqueurs dans les galeries supérieures du théâtre, et de ne laisser au parterre que le noyau solide de la troupe.

« Les claqueurs, a dit d'eux un écrivain, ne se contentent pas seulement d'applaudir : par un perfectionnement que le temps a amené, on mêle aux claqueurs des gens qui ont une autre

spécialité. Les uns expriment leur enthousiasme par une exclamation lancée à propos ; les autres sont chargés d'appeler les pleurs d'autrui par l'usage qu'ils font de leur mouchoir ; les autres, enfin, doivent attirer l'hilarité générale par un rire aussi spontané, aussi communicatif que possible. » Ces derniers s'appelaient autrefois des *chatouilleurs*.

Il y a, comme on l'a vu dans l'article précédent, les *solitaires*, qui, ne voulant point être mêlés à la bande, applaudissent à part. Il y a aussi des gens qui, aimant le spectacle, mais ne pouvant le payer cher, ont recours au chef de claque pour entrer au parterre à un prix restreint, mais à la condition de n'applaudir, comme tout spectateur, que quand et qui il leur convient. Quelquefois pourtant, et lors d'un grand succès, les places sont chères, même à la claque, et c'est ce qui arrachait un jour, sous forme de rondeau, ce cri de douleur poétique à un admirateur de Mlle Raucourt, qui n'avait pu trouver place à un prix raisonnable au parterre du Théâtre-Français :

A vous claquer quand tout Paris s'empresse,
Moi seul encor n'y suis point parvenu ;
Déjà trois fois, étouffé dans la presse,
J'ai vu la grille, et n'ai rien obtenu.
J'entends vanter vos talens, votre grâce,
De votre jeu l'on m'a peint la chaleur,
Et, comme un autre, obtenant une place,
J'eusse employé ma main de bien bon cœur
A vous claquer.

Je sais qu'on peut, en triplant l'honoraire,
Humaniser les traitants du parterre ;
Mais payer triple enfin m'a retenu.
Eussiez-vous cru, jeune et faite pour plaire,
Qu'on regrettât d'employer un écu
Pour vous claquer ?

Le rondeau était joli, et bien tourné assurément. L'actrice en fut-elle fière ?

CLÉ DU CAVEAU. — Le *Caveau*, on le sait, est la première société de chansonniers qui ait existé en France. Sa fondation remonte à l'année 1737, et ses premiers membres furent Piron, Collé, Panard, Crébillon fils et Gallet, auxquels vinrent bientôt se joindre Favart, Crébillon père, Saurin, Moncrif, Gentil-Bernard, Fuzelier, la Bruère, Sallé et quelques autres. Depuis lors, le Caveau n'a guère interrompu ses séances, et il est toujours florissant, aujourd'hui surtout qu'il est sous la présidence d'un maître chansonnier, M. Charles Vincent, qui n'a rien à envier à ses devanciers.

Il était nécessaire de rappeler ce qu'était le Caveau pour faire bien comprendre ce qu'est *la Clé du Caveau*, qui sert réellement à en ouvrir la porte. Les chansonniers, personne ne l'ignore, font généralement leurs chansons sur des airs connus ; quand un motif musical leur semble cadrer avec l'idée qu'ils veulent traiter, ils adoptent la coupe poétique qui doit se marier à la coupe mélodique, et s'asservissent à suivre le mètre qui leur sert de type et de modèle. Mais à mesure que les chansons se multipliaient, les airs se multipliaient aussi, soit qu'on les prît dans les opéras à succès, soit qu'on les choisit parmi les nombreuses rondes, romances, brunettes, etc., que chaque jour voyait éclore. Pour éviter une trop grande confusion, et en même temps pour faciliter aux chansonniers le choix des airs qu'ils pouvaient employer, on en vint un beau jour à publier sous ce titre : *la Clé du Caveau*, un répertoire général de tous les airs connus et usités à cet effet. Ce répertoire comprenait les vers d'un certain nombre de couplets écrits sur toutes les coupes poétiques imaginables, et la musique de tous les airs qu'on pouvait employer sur ces différentes coupes ; chacun de ces airs portait un *timbre*, c'est-à-dire une sorte d'étiquette qui devait lui servir de véhicule et le faire reconnaître, et ce timbre était soit le titre de la chanson originale, soit celui de l'opéra dont l'air était tiré, soit le premier vers du couplet qui avait servi de type.

Grâce à la *Clé du Caveau*, les chansonniers eurent donc toutes les facilités possibles pour trouver les airs de leurs chansons. Mais ils ne furent pas les seuls à apprécier les mérites de ce répertoire ingénieux, et non seulement les auteurs dramatiques en profitèrent pour écrire les couplets de leurs vaudevilles, mais les chefs d'orchestre, surtout en province, durent considérer comme un bienfait cette aide qui leur était donnée. En effet, chaque couplet de vaudeville portant, sur la pièce imprimée, le timbre de l'air sur lequel il était écrit, le chef

d'orchestre n'avait qu'à se reporter à la *Clé du Caveau* pour trouver sans difficulté la musique de cet air, lorsque le timbre lui était inconnu. Aujourd'hui, on ne joue plus guère de vaudevilles (on y reviendra), mais on fait toujours des chansons, et la *Clé du Caveau* continue d'avoir de nombreux partisans.

CLERCS DE LA BASOCHE. — La Basoche du Palais n'était, comme on l'a dit, autre chose que la communauté des clercs du Parlement, instituée pour juger les différends qui pouvaient s'élever entre eux, surveiller leurs propres intérêts et prendre soin de tout ce qui concernait la corporation. Comment et quand cette corporation en vint-elle à former une société dramatique? c'est ce qu'il serait bien difficile d'établir avec quelque apparence de précision. On sait seulement que cette société était presque aussi ancienne que celle des confrères



Piron, Collé et Gallet, les premiers fondateurs du Caveau, par Boilly.

de la Passion, et que ses commencements doivent par conséquent remonter aux premières années du quinzième siècle. « Ces clercs, dit de Léris, s'étoient rendus recommandables depuis longtemps par leurs poésies. Excités par les premiers succès des Mystères, ils demandèrent la permission de jouer aussi leurs ouvrages : mais le privilège exclusif dont les confrères étoient déjà en possession ayant empêché qu'on ne la leur accordât, ils imaginèrent un autre moyen. Ils composèrent des pièces sous le titre de *moralités*, dans lesquelles, en personnifiant les vertus et les vices, ils s'attachèrent à faire estimer autant les premières qu'à rendre les autres odieux, et représentèrent une de ces pièces, avec toute la pompe imaginable, le jour de l'une de leurs fêtes. Les applaudissemens qu'ils reçurent les engagèrent à continuer; ce ne fut d'abord que trois fois par an qu'ils donnèrent de ces représentations, et toujours avec le même appareil, savoir : le jeudi d'après les Rois, le jour de la cérémonie du Mai dans la cour du Palais, et la troisième quelques jours après; mais dans la suite ils

saisirent toutes les occasions qui se présentoient, comme entrées des rois et des reines, victoires remportées sur les ennemis, naissances ou mariages des princes et princesses, etc. »

Les clercs de la Basoche donnèrent tout d'abord leurs représentations un peu partout, tantôt au Palais même, tantôt chez des particuliers, tantôt au Pré aux Clercs. Très hardis, d'ailleurs, dès l'origine, ils se livrèrent témérairement à la satire, si bien qu'à la suite d'un de leurs jeux, Charles VIII, peu endurant, fit emprisonner cinq d'entre eux. Louis XII, plus clément, reconnut officiellement leur existence dramatique; il fit plus, en leur accordant le privilège exclusif et perpétuel de donner leur spectacle sur la grande table de marbre du Palais, qui servait aux repas de gala que donnaient les rois de France dans les occasions solennelles.

« Dans ses jeux de théâtre, dit M. V. Fournel, la Basoche conserva d'abord sa physionomie spéciale de corporation judiciaire, et se renferma dans la satire des gens du Palais. Clercs, huissiers, procureurs, avocats, juges même, étaient l'objet de ses railleries mordantes; elle frondait les ridicules et les abus de dame Justice; elle était une sorte de tribunal comique par-devant lequel comparaissait lui-même, à certains jours, le grave tribunal chargé de la sanction des lois; et ces petits clercs, saute-ruisseaux, gratte-papiers, bénéficiant chacun des privilèges collectifs de l'association, et devenus des personnages avec qui il fallait compter, acquéraient, aux grandes dates de leurs divertissements scéniques, les droits exorbitants de ces esclaves romains qui, durant les saturnales, pouvaient se venger impunément en libres propos de la tyrannie de leurs maîtres. Puis le cercle s'étendit par degrés, et bientôt les farces et moralités des basochiens embrassèrent dans leur vaste cadre toute la comédie humaine, ou du moins tout ce qu'en pouvait pénétrer la verve bouffonne et railleuse, mais naïvement grossière, de ces Thespis du théâtre français. On peut dire qu'ils ont directement et activement contribué aux déve-



Sceau du roi de la Basoche.

loppements de l'art dramatique en France. »

Mais il vint un moment où l'audace des basochiens ne connut plus de limites. Ils ne se contentaient pas de leurs représentations au Palais, ils ne se bornaient pas aux critiques contenues dans leurs farces et dans leurs moralités. Dans la *montre* dont ils faisaient précéder leurs spectacles, et qui n'était autre chose qu'une immense cavalcade mêlée de cris, de gestes et de gambades, une sorte de grand ballet ambulatoire, ils se plaisaient, au moyen de masques, de costumes, d'emblèmes expressifs, à railler et à ridiculiser publiquement de hauts personnages, des gens en place, et jusqu'aux plus grands dignitaires du pays. Aussi plus d'une fois eurent-ils maille à partir avec le Parlement, et les souverains même s'émurent de leurs écarts. A diverses reprises on leur fit défense de rien mettre dans leurs farces qui pût offenser la réputation des citoyens ou blesser la pureté des mœurs; puis ils reçurent ordre de ne représenter aucune pièce qui n'eût été auparavant examinée et permise par le Parlement, ce qui est l'origine de la censure théâtrale; et enfin, après des alternatives diverses, après bien des permissions et des défenses successives, on finit par leur interdire absolument, en 1547, toute espèce de jeux, de spectacles et de représentations. A partir de cette époque, en effet, on n'en entend plus parler, et l'existence dramatique des clercs de la Basoche se trouve violemment terminée.

CLOCHE (LA). — « La cloche, disait un écrivain irrévérencieux, appelait les moines à matines. Par un bizarre effet de sa destinée, elle appelle les comédiens à leurs travaux profanes. Comme on a dit que la cloche était la voix du pasteur, on peut dire qu'elle est la voix du régisseur : elle ne parle pas en vain; l'amende répond des infractions à ses ordres. » C'est la cloche, en effet, qui règle le service au théâtre, et qui donne le signal des travaux. *On sonne, on a sonné,* — telle est l'exclamation qui se fait entendre aux répétitions, où, lorsque l'heure est arrivée, la cloche, mise en branle dans les couloirs par un garçon de théâtre, fait savoir à chacun que le moment est venu de se rendre à son poste. Il en est de même le soir, où trois volées de coups de cloche retentissent, l'une trois quarts d'heure, l'autre une demi-heure, la troisième un quart d'heure avant le commencement du spectacle, afin que chacun ait la notion exacte du temps. Enfin, dans chaque entr'acte, quelques instants avant le commencement de l'acte nouveau, la cloche se fait entendre encore, surtout pour prévenir les artistes de l'orchestre qu'ils aient à aller reprendre leur place.

CLOTURE. — Lorsqu'un théâtre ferme ses portes pour un temps déterminé, on dit qu'il fait sa clôture. A la fin de l'année théâtrale, tous les théâtres de province font leur clôture, pour ne rouvrir qu'à la campagne prochaine. A Paris, où la plupart des théâtres ont adopté, depuis un certain nombre d'années, l'habitude de prendre des vacances d'été, ils font généralement leur clôture le 1er juin ou le 1er juillet, et ne reprennent que le 1er septembre le cours de leurs représentations. Un théâtre fait sa clôture aussi, lorsqu'il est obligé de faire effectuer à sa salle des réparations urgentes. Mais on ne se sert pas de ce mot quand un théâtre fait une série de relâches, parfois fort nombreux, pour la mise en scène d'une pièce nouvelle qui exige de grands préparatifs matériels : c'est qu'en effet son activité intérieure, pour nulle qu'elle soit alors vis-à-vis du public, est loin d'être suspendue ; elle est au contraire plus grande que jamais.

Sous le régime monarchique, les théâtres étaient astreints, grâce à l'influence de l'autorité ecclésiastique, qui s'exerçait sous le couvert de l'autorité royale, à un certain nombre de clôtures et de relâches réguliers, qui leur occasionnaient un chômage total d'un mois au moins chaque année. Ces relâches étaient ainsi fixés : le 2 février, jour de la Purification; le 25 mars (Annonciation); la grande clôture de Pâques, qui comprenait trois semaines pleines, du dimanche de la Passion au lundi qui suivait le dimanche de Quasimodo; le jeudi de l'Ascension; le dimanche de la Pentecôte; le jeudi de la Fête-Dieu; le 15 août (Assomption); le 8 septembre (Nativité); le 1er novembre (Toussaint); le 8 décembre (Conception); enfin, les 24 et 25 décembre, veille et jour de Noël.

Mais ce n'était pas là les seuls cas de clôture auxquels fussent soumis les théâtres. Telle grande cérémonie religieuse, tel accident arrivé au souverain ou à l'un des membres de la famille royale leur occasionnait encore des chômages inattendus, parfois de quelques jours seulement, parfois excédant la durée d'un mois. L'histoire de nos théâtres à cette époque nous en offre des exemples multipliés, parmi lesquels nous n'avons que l'embarras du choix. En 1722, clôture d'une semaine à cause de la mort de Madame; en 1723, clôture semblable au sujet de la mort du régent; en 1724, clôture de treize jours, amenée par les cérémonies du jubilé; en 1725, clôture de quatre jours, « à cause de la procession de sainte Geneviève, dont la châsse fut descendue à l'occasion de la sécheresse qui duroit depuis bien longtemps »; en 1746, clôture de quinze jours, causée par la mort, en couches, de la Dauphine; en 1748, une semaine, en raison de la mort de la duchesse d'Orléans; en 1751, « les spectacles furent interrompus à Pâques huit jours de plus qu'à l'ordinaire (ce qui faisait quatre semaines pleines), et ensuite tous les dimanches pendant deux mois, à cause du jubilé (37 jours en tout); en 1752, la mort de Madame Henriette de France amène une clôture de treize jours; en 1757, les prières de quarante heures, « au sujet de l'accident arrivé au roi, » font fermer les théâtres pendant trois jours; en 1765, « le 17 décembre, dit un chroniqueur, les théâtres furent fermés à cause des prières de quarante heures pour le rétablissement de la santé de monseigneur le Dauphin, et le 20, ce prince ayant été ravi à notre amour, les spectacles ne recommencèrent que le 12 janvier suivant »; en 1766, la mort de la Dauphine fait ordonner une clôture de quatorze jours; l'année 1767 est désastreuse pour les théâtres, à qui la maladie et la mort de la reine font subir quatre fermetures : une de quatre jours, à partir du 2 mars, pour de premières prières de quarante heures; une seconde de quatre jours (21-24 mai), pour de nouvelles prières; une troisième, de vingt-trois jours, à partir du 24 juin, date de la mort de la souveraine; enfin une quatrième, de deux jours, à cause des funérailles. L'année 1774 n'est pas moins fatale, et les théâtres, après avoir fermé quatre jours en raison de la maladie du roi, se voient tenus, au bout d'une semaine, à une clôture de trente-cinq jours occasionnée par sa mort; en 1775 encore, les théâtres doivent fermer cinq dimanches de suite, à cause du jubilé. On voit qu'en de certains cas, les clôtures des théâtres, tant accidentelles que régulières, atteignaient jusqu'à deux mois et demi dans une année.

Cet usage disparut, comme tant d'autres, avec la Révolution. La dernière clôture pascale eut lieu le 31 mars 1792, une semaine plus tard qu'à l'ordinaire, et la rentrée dut se faire le lundi 16 avril suivant. Cependant, sous la Restauration, l'autorité imposa de nouveau aux théâtres certains relâches et clôtures réguliers, dont l'*Almanach des spectacles* de 1826 nous donne la liste exacte que voici :

Jours où les spectacles sont fermés :

21 janvier, anniversaire de l'*assassinat* de Louis XVI. — 13 février (anniversaire de l'assassinat du duc de Berry). — Toute la semaine sainte pour les théâtres royaux; jeudi, vendredi et samedi saints, et dimanche de Pâques pour les théâtres secondaires. — Dimanche de la Pentecôte, Toussaint, et Noël. — En 1825, il y a eu, en outre, relâche le 16 septembre, anniversaire de la mort de Louis XVIII.

Après 1830 et jusqu'à 1870, la clôture de la semaine sainte fut réduite aux trois grands jours (jeudi, vendredi et samedi) pour les théâtres subventionnés, et pour tous les autres à un seul relâche, le vendredi saint. Cet usage subsiste encore aujourd'hui, bien que les théâtres ne soient plus astreints, pendant la semaine sainte, à aucune clôture officielle.

CLOU. — Mot passé depuis un petit nombre d'années dans l'argot du théâtre, et qui indique un endroit d'une pièce sur lequel on compte particulièrement, soit au point de vue artistique ou littéraire, soit surtout au point de vue de la mise en scène, pour obtenir un grand effet et exciter l'étonnement et l'enthousiasme des spectateurs. La meute véritable qui prit ses ébats sur la scène de l'Odéon, il y a quelques années, dans *les Danicheff,* était un clou; clou aussi l'éléphant qui parut au

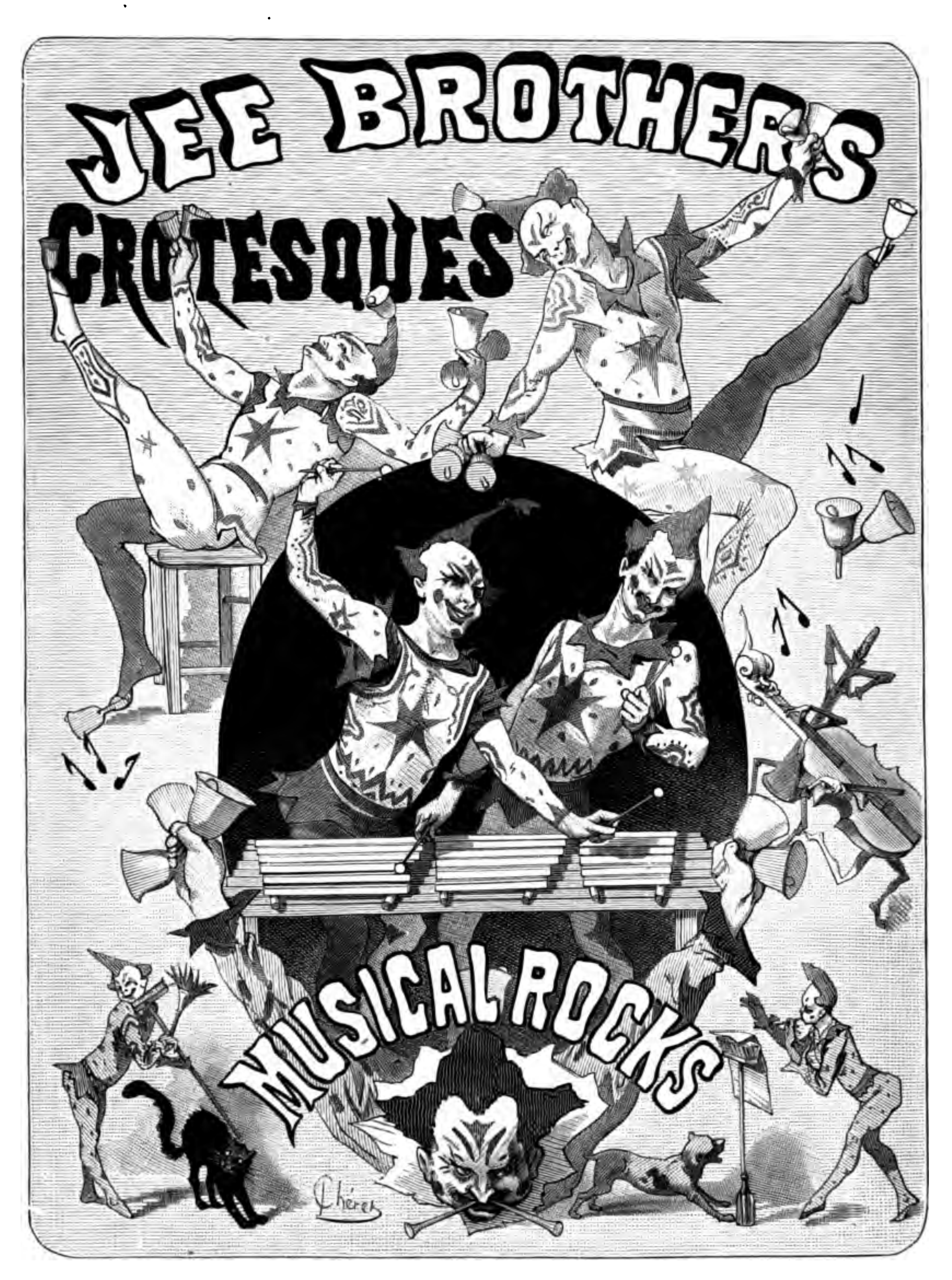


PLANCHE XII. — *Clowns* anglais, équilibristes et musiciens, d'après une affiche faisant partie de la collection de M. Dessolliers.

Châtelet dans *les Mille et une Nuits*. L'un des clous les plus solides du théâtre moderne est assurément le vaisseau fameux de *l'Africaine*.

CLOWN. — Mot anglais dont l'usage est passé dans notre langue, et qui sert à désigner un acrobate d'une grande adresse, d'une grande souplesse, d'une grande agilité, ayant pour spécialité non seulement d'étonner le public par les exercices les plus surprenants, mais encore de l'égayer par les dislocations les plus bizarres de son corps et les *lazzi* les plus incohérents et les plus burlesques. Il n'est pas un cirque, un manège qui n'ait à son service au moins un ou deux clowns chargés de varier le spectacle entre les exercices équestres et d'exciter le rire et les applaudissements des spectateurs par leurs cabrioles étranges, leurs tours d'équilibre prodigieux et leurs plaisanteries fantasques. Les Anglais sont véritablement exceptionnels en ce genre; on cite un nommé Joa Grimaldi, qui fit naguère les beaux jours du théâtre de Covent-Garden, comme le clown le plus fameux de notre siècle, et chacun a présents à la mémoire les effets surprenants que produisirent, il y a quelques années, chez nous, aux Folies-Bergère, les frères Hanlon-Lees dans leurs pantomimes burlesques, particulièrement dans *le Frater de village*.

En France, il faut surtout rappeler le nom d'Auriol, qui, pendant plus de vingt ans, a charmé tous les habitués du Cirque par les tours prodigieux qu'il exécutait avec une aisance, une grâce, une élégance et un esprit merveilleux. Avant lui, on avait applaudi pendant plusieurs années, à la Porte-Saint-Martin, un artiste extrêmement remarquable, Mazurier, dont le nom est resté presque légendaire. Mais nous disons bien *artiste,* car Mazurier, équilibriste étonnant, était plus et mieux qu'un simple clown : danseur comique de premier ordre, il joignait à ce talent celui d'un mime plein d'expression, excitant tour à tour le rire et les larmes, et dans un petit drame intitulé *Jocko* ou *le Singe du Brésil,* après avoir égayé toute la salle, cousu dans sa peau de singe, par les gambades et les contorsions les plus extraordinaires, il arrachait des pleurs de tous les yeux par le spectacle de sa mort, bien que le masque qui couvrait son visage ne lui laissât que le regard et le geste pour exprimer ses angoisses et ses souffrances. Le jeu de Mazurier était si surprenant et produisit tant d'émotion dans Paris, que les Anglais voulurent aussi l'admirer; il fut engagé pour six semaines au théâtre de Drury-Lane, au prix de *douze cents* francs par soirée, presque autant que ce qu'on donnait alors à la Malibran. C'est Mazurier, croyons-nous, qui exécuta le premier l'exercice périlleux qui consistait à sauter sur le rebord des loges et des galeries, en costume de singe, et à faire ainsi à quatre pattes le tour de la salle deux ou trois fois, aux divers étages, excitant les cris de joie, ou de gaieté, ou de frayeur des femmes ou des enfants (1). Quelques années plus tard, vers 1833, un clown anglais, Klischnig, qui était aussi un mime plein d'habileté, renouvela les exploits de Mazurier à la Porte-Saint-Martin.

COIFFEUR. — Tous les théâtres ont à leurs gages un maître coiffeur, qui, avec le secours de plusieurs aides, doit procéder chaque soir à la coiffure de tous les artistes qui prennent part à la représentation. C'est le maître coiffeur qui est aussi chargé de fabriquer et de fournir toutes les perruques, d'hommes ou de femmes, nécessitées pour les costumes de tel ouvrage représenté, et c'est lui qui doit les poser, de façon que l'artiste qui s'en sert n'ait à ce sujet aucune préoccupation (2).

COIN DU ROI, COIN DE LA REINE. — Lorsqu'en 1752 une troupe de chanteurs bouffes italiens vint faire connaître à l'Opéra

(1) Cet artiste surprenant, qui était à la fois un acrobate merveilleux, un danseur charmant et un mime au jeu plein d'expression, mourut à la fleur de l'âge, d'une maladie de poitrine, en 1828, ayant à peine accompli sa trentième année.

(2) On lit dans le petit almanach intitulé *les Spectacles de Paris,* pour 1790, à la liste des « préposés et employés à l'administration de l'Opéra », la mention suivante :

« Perruquier : M. Bruno;

« Coëffeur : M. Desnoyers;

« Coëffurier : M. Dubreuil. »

Étant donnés d'une part un perruquier, de l'autre un coiffeur, on se demande quels pouvaient bien être l'office et la spécialité du « coëffurier ».

quelques-uns des jolis chefs-d'œuvre de l'école musicale italienne, l'apparition et l'exécution de ces ouvrages donnèrent lieu à des disputes passionnées, et le public se partagea en deux camps, dont l'un tenait pour la musique française, l'autre pour la musique italienne. Les amateurs de la première se tenaient du côté de la salle où se trouvait la loge du roi, d'où le nom de *coin du roi,* tandis que leurs adversaires se cantonnaient au côté opposé, au-dessous de la loge de la reine, d'où celui de *coin de la reine,* et la polémique ardente soutenue à ce sujet dans les journaux et dans nombre de pamphlets prit le nom de *guerre des coins.* (Voy. GUERRES MUSICALES.)

COLINS. — Les *Colins* formaient, dans l'ancien répertoire de l'Opéra-Comique, une classe de rôles qui, sans constituer un emploi à part, étaient cependant jusqu'à un certain point spécialisés. C'était de jeunes amoureux villageois, naïfs et tendres, qui la plupart du temps s'appelaient Colin dans les pièces où on les voyait paraître, d'où vient qu'on leur en donnait le nom, comme, à la Comédie-Française, on disait les Crispins ou les Mascarilles. Michu fut le Colin le plus renommé de la Comédie-Italienne. Aujourd'hui, ces rôles rentreraient dans l'emploi des seconds ténors.

COLLABORATEUR. — L'un des auteurs d'une pièce faite par deux ou plusieurs écrivains.

COLLABORATION (LA) AU THÉATRE. — Nous ne ferons ici ni l'historique ni la physiologie de la collaboration au théâtre. Cela nous mènerait trop loin. Nous nous bornerons à rapporter quelques faits particuliers et curieux, quelques anecdotes caractéristiques touchant ce sujet intéressant.

L'un des premiers, sinon le premier exemple de collaboration théâtrale que l'on connaisse en France, présente ce côté singulier qu'il s'applique à une tragédie. Le 24 mai 1675, l'Hôtel de Bourgogne donnait la première représentation d'une *Iphigénie* due à la collaboration de deux écrivains, Leclerc et Coras, dont le dernier fut, on le sait, l'une des nombreuses victimes de Boileau. Pour leur malheur, Racine avait donné son *Iphigénie* cinq mois auparavant, ce qui fit que la leur n'obtint aucun succès. Ils se disputèrent alors, et ce fut à qui des deux n'aurait point fait la pièce ; si bien qu'on fit courir à ce sujet l'épigramme suivante, qui fut précisément attribuée à Racine :

Entre Leclerc et son ami Coras,
Tous deux auteurs rimans de compagnie,
N'a pas long tems s'ourdirent grands débats
Sur le propos de leur *Iphigénie.*
Coras lui dit : « La pièce est de mon crû. »
Leclerc répond : « Elle est mienne et non vôtre. »
Mais aussitôt que l'ouvrage a paru,
Plus n'ont voulu l'avoir fait l'un ni l'autre.

Dans le genre sérieux et lorsqu'il s'agit d'œuvres importantes, ayant une véritable valeur littéraire, la collaboration est relativement rare. On en a des exemples cependant, et l'un des plus intéressants est certainement celui qui nous est offert par la *Psyché* de Corneille et Molière, dont un troisième collaborateur, Quinault, écrivit les vers destinés à la musique. Mais c'est surtout dans le genre léger, dans le vaudeville particulièrement, que la collaboration a fait des siennes et produit des résultats parfois prodigieux. Au commencement du dix-huitième siècle déjà on en voit les effets, et l'illustre auteur de *Gil Blas* et de *Turcaret,* Lesage, fournisseur patenté des théâtres de la Foire, peut, grâce au système de la collaboration, dans l'espace de vingt-six ans, de 1712 à 1738, faire représenter, tant à la Comédie-Italienne qu'à l'Opéra-Comique ou aux Marionnettes, *quatre-vingt-quinze* pièces écrites en société avec Fuzelier et d'Orneval, quelques-unes avec Lafont, ou Piron, ou Autreau, ou Fromaget. Nous sommes encore loin de la fécondité collaboratrice dont Scribe donnera les preuves un siècle plus tard ; mais le fait vaut d'être mentionné.

C'est surtout à partir de l'époque de la Révolution et de la création de nombreuses scènes consacrées au vaudeville, qu'on put mesurer la valeur de la collaboration. De nombreux duos et trios se formèrent entre auteurs dramatiques, soit pour compléter et unir des tempéraments divers, soit pour accélérer la besogne

On vit alors les associations Piis, Barré et Radet, Désaugiers et Gentil (on disait de leurs pièces que tout ce qui y était gentil était de Désaugiers), Merle et Brazier, Ségur et Dupaty, Deschamps et Després, et bien, bien, bien d'autres. Plus tard, on eut Scribe et Mélesville (Scribe avait d'ailleurs cinquante collaborateurs), de Leuven et Brunswick, Mélesville et Carmouche, Bayard et Dumanoir, Dumanoir et Clairville, Clairville et Jules Cordier, Duvert et Lauzanne, de Villeneuve et Langlé, que sais-je? Mais la collaboration à deux ou à trois n'a rien que d'ordinaire, et n'offre que peu de faits piquants. C'est lorsque la collaboration s'élargit qu'elle arrive à produire des résultats singuliers.

Piis, Barré et Radet se mirent en quatre en s'adjoignant Desfontaines, pour écrire quelques pièces de circonstance, entre autres *la Vallée de Montmorency* et *le Retour du ballon de Mousseaux*. *Le Pari* était l'œuvre des trois derniers, auxquels s'étaient joints Deschamps et Després; ces cinq auteurs s'en associent cinq autres, Piis, Duault, Buhan, Bourgueil et Aubin-Desfougerais, pour écrire *la Fin du monde* ou *la Comète*. Nous voyons au théâtre des Troubadours un mince vaudeville, *Monsieur de Bièvre* ou *l'Abus de l'esprit,* n'avoir pas moins de onze pères, annoncés ainsi dans le couplet final :

L'ouvrage que vous avez applaudi,
Citoyens, est de Dupaty.
Aidé de ses amis.
En voici la liste ouverte :
D'abord Luce, avec Salverte
Et Coriolis;
De plus Creuzé,
Gassicourt, Legouvé,
Monvel fils, Longpérier...
Je crois en oublier.
Ah, vraiment, citoyens, c'est,
C'est Alexandre et Chazet.

Ceci commence à se corser. Nous ne sommes pas au bout cependant. En 1811, lors de la mort de l'aimable chansonnier-académicien Laujon, on joua à sa mémoire un vaudeville, *Laujon de retour à l'ancien Caveau,* auquel prirent part tous ses collègues du Caveau; ils n'étaient pas moins de vingt-quatre : Barré, Brazier, Cadet-Gassicourt, Chazet, Coupart, Demautort, Désaugiers, Ducray-Duminil, Jouy, Desfontaines, Armand Gouffé, Jacquelin, Francis, Longchamps, Dupaty, Moreau, Nioche de Tournay, Ourry, Philippon de la Madelaine, Piis, Théaulon, Rougemont, Salverte et Radet.

Vingt-quatre auteurs pour un acte de vaudeville, c'est déjà raisonnable. Quarante-deux ans plus tard, en 1853, nous en trouvons vingt-huit pour signer une revue, *les Moutons de Panurge,* jouée aux Délassements-Comiques : J. Adenis, Arnault, Théodore Barrière, Antony Béraud, Boyer, Clairville, Choler frères, Cogniard frères, Jules Cordier, Decombe-rousse, Decourcelle, Hostein, Dumanoir, Gabet frères, A. de Jallais, Judicis, Paul de Kock, de Léris, Ed. Martin, Albert Monnier, Ed. Plouvier, Ch. Potier, Salvador, Rimbaut et Samson. Enfin, une autre revue, *la Tour de Babel,* jouée aux Variétés en 1834, était le fait de *trente-six* auteurs, parmi lesquels on comptait Alexandre Dumas, Mallian, Dumersan, les frères Cogniard, Dumanoir et Anicet-Bourgeois.

Au point de vue des ouvrages lyriques, la collaboration entre poète et musicien est en quelque sorte forcée, car ce n'est jamais qu'à l'état d'exception qu'on rencontrera des compositeurs écrivant les livrets de leurs opéras. Si J.-J. Rousseau a fait ainsi pour *le Devin de village,* Mondonville pour *Daphnis et Alcimadure,* Berton pour *Ponce de Léon,* Lemière de Corvey pour *les Deux Rivaux,* Gnecco pour *la Prova d'un opera seria,* Donizetti pour *Betly,* M. Mermet pour *Roland à Roncevaux* et pour *Jeanne d'Arc,* M. Gounod pour sa *Rédemption,* M. Boito pour son *Mefistofele;* si Berlioz a écrit la plupart de ses poèmes dramatiques ou symphoniques, et Wagner tous ceux de ses opéras, se faisant ainsi leur propre collaborateur, ce ne sont là, malgré leur nombre, que des exceptions qui confirment la règle.

Mais un fait plus rare encore que celui-là, du moins aujourd'hui, c'est la collaboration entre musiciens. On en a pourtant des exemples. A la mort de Lully, on voit ses deux fils mettre en commun leurs minces talents pour perpétrer un mauvais opéra intitulé *Zéphyre et Flore.* Au dix-huitième siècle, deux musi-

ciens distingués, Rebel et Francœur, qui furent tous deux surintendants de la musique du roi et dont le premier fut directeur de l'Opéra, écrivirent une douzaine d'ouvrages représentés à ce théâtre ; et, chose singulière, aucun des deux n'a jamais rien produit seul. Plus tard, lorsque les gouvernements de Napoléon I[er] et de Louis XVIII poussèrent jusqu'à la manie l'habitude de faire représenter sur tous les théâtres des pièces de circonstance destinées à célébrer tout événement intéressant le souverain ou la dynastie : mariage, naissance, baptême, etc., on fut obligé, ces sortes d'ouvrages devant être fabriqués très vite, d'associer ensemble plusieurs musiciens quand il s'agissait d'un opéra. C'est ainsi, pour n'en citer que deux exemples, que *Bayard à Mezières* fut l'œuvre de Boieldieu, Cherubini, Catel et Nicolo, et que *Pharamond* fut écrit par Berton, Boieldieu et Kreutzer. Parmi les collaborations volontaires, on peut citer celles de Boieldieu et d'Herold (*Charles de France*), de Boieldieu et M[me] Gail (*Angéla*), de Boieldieu et Cherubini, (*la Prisonnière*), de Cherubini et Méhul (*Epicure*), etc. Deux faits de collaboration très nombreuse sont à mentionner à l'actif des musiciens : le premier a trait à un opéra révolutionnaire, *le Congrès des Rois*, représenté au théâtre Favart en 1794, et dont la musique était écrite par Berton, Blasius, Cherubini, Dalayrac, Deshayes, Devienne, Grétry, Jadin, Kreutzer, Méhul, Solié et Trial fils ; le second se rapporte à un ouvrage en trois actes, *la Marquise de Brinvilliers,* donné à l'Opéra-Comique en 1837, et dont le poème, dû à Scribe et Castil-Blaze, était mis en musique par Auber, Batton, Berton, Blangini, Boieldieu, Carafa, Cherubini, Herold et Paër. La collaboration musicale n'en reste pas moins un fait rare et, aujourd'hui surtout, absolument exceptionnel.

COLLATION DES ROLES. — Lorsqu'une pièce va entrer en répétition, et que la lecture en a été faite, par l'auteur ou par son mandataire, devant tous les artistes qui seront chargés de participer à son interprétation, on distribue les rôles à chacun de ceux-ci. Dès le lendemain, on procède à ce qu'on appelle la collation des rôles. C'est-à-dire qu'on fait une nouvelle lecture sur le manuscrit, lecture que, cette fois, chacun des artistes suit sur son rôle en ce qui le concerne, de façon à indiquer et à faire corriger les fautes qui auraient pu se glisser dans la copie et à établir la parfaite conformité du texte des rôles et de celui du manuscrit original.

COLOMBINE. — C'est l'un des types de la comédie italienne. Il fut importé en France par la fille cadette du fameux Arlequin Dominique, Catherine Biancolelli, qui débuta avec



Catherine Biancolelli, *Colombine* de l'ancienne Comédie-Italienne.

un vif succès dans ce personnage, en 1683, tandis que sa sœur aînée débutait dans celui d'Isabelle. Elle y fit preuve de tant de talent, que lors de la suppression de la première Comédie-Italienne (1697), comme elle avait épousé la Thorillière, excellent acteur de la Comédie-Française, on la pressa d'entrer à ce théâtre pour y tenir l'emploi des soubrettes, qui rentrait précisément dans le caractère de Colombine ; mais elle s'y refusa obstinément, et renonça au théâtre.

De la Comédie-Italienne, où Marivaux lui-même l'employa (dans sa seconde *Surprise de l'amour*), le type de Colombine passa rapide-

ment sur les théâtres de la Foire, et particulièrement à l'Opéra-Comique, où ce rôle rencontra deux interprètes d'un talent exceptionnel, Mlle Maillard d'abord, pour qui Lesage écrivit un joli vaudeville intitulé *Colombine Arlequin,* puis Mlle de Lisle, qui détrôna sa devancière et la fit oublier. Plus tard, le personnage sémillant et mutin de Colombine émigra sur les petites scènes de pantomime. Là, devenue la fille de Cassandre, elle était inévitablement courtisée par Léandre, qu'elle bernait, poursuivie par Pierrot, dont elle se jouait, et aimée par Arlequin, qu'elle payait de retour et qu'elle finissait toujours par épouser.

COMBATS. — Il y a soixante ou quatre-vingts ans, les théâtres du boulevard, grands ou petits, jouaient des mélodrames et des féeries à grand déploiement scénique, et ne manquaient pas d'inscrire sur leurs affiches des mentions qui tiraient l'œil du public et affriandaient les spectateurs. Les « marches », les « évolutions », les « combats » étaient toujours de la partie, et voici comment le théâtre des



Combat de coqs, au Mexique.

Jeunes-Artistes annonçait une pièce importante : « *Arlequin à Maroc* ou *la Pyramide enchantée,* folie-féerie en trois actes, sans entr'actes, à grand spectacle, avec des intermèdes imités du genre italien, et ornée de marches, combats, évolutions, cérémonies turques, travestissements à vue, par M. J.-B. Hapdé, musique de M. Foignet fils. » Voici une indication de la pièce qui donne un échantillon d'un de ces combats, et qui prouve que les petits théâtres ne se refusaient rien : — « La vedette tire un coup de pistolet. Aussitôt on voit un grand mouvement dans le camp. Les troupes arabes paraissent sur la montagne : les troupes de Mahomet viennent occuper la plaine, l'action s'engage, la redoute fait jouer ses batteries, les canons de l'armée marocaine ripostent vigoureusement. Mêlée générale ; bataille sur la montagne. Les Arabes incendient leurs tentes ; Mahomet, suivi de son peloton d'élite, poursuit les Arabes ; leur chef et trois des plus déterminés veulent se mesurer avec le Chérif et ses compagnons d'armes ; combat à huit et à toute outrance à la lueur des flambeaux et de l'incendie du camp. Mahomet va périr, Arlequin lui sauve la vie par son courage et son adresse.

Le chef des Arabes expire. Défaite totale des Arabes. Tableau général. Désarmement sur la montagne. »

Voilà ce que c'était qu'un combat à Paris, au théâtre des Jeunes-Artistes, en l'an de grâce 1804.

COMBATS DE COQS. — On sait quelle est l'humeur belliqueuse des coqs, le courage et l'ardeur qu'ils déploient dans l'attaque et dans la défense, même contre un ennemi de beaucoup supérieur ; entre eux ils sont impitoyables, et se livrent souvent des combats acharnés. De toute antiquité, l'homme s'est fait un plaisir cruel du spectacle de ces combats, de mettre deux coqs en présence, de les exciter et de les faire se ruer l'un sur l'autre jusqu'à ce que l'un, parfois tous deux, blessés, déchirés, pantelants, à bout de forces et perdant tout leur sang, tombassent l'un devant l'autre pour ne plus se relever. Très repandu chez les Grecs, et particulièrement chez les Rhodiens, l'usage des combats de coqs passa de la Grèce à Rome, où il resta en honneur jusqu'à la fin de l'empire. En Chine et dans les îles de la Sonde, ce jeu barbare fait la joie du peuple, et l'on assure qu'à Java et à Sumatra il est rare de rencontrer un Malais voyageant sans porter sous le bras son coq de combat, qu'il est prêt à mettre en présence du premier adversaire venu : là, comme toujours en pareille occasion, les parieurs sont nombreux, et acharnés au point de livrer comme enjeu non seulement tout leur argent, mais jusqu'à leurs femmes et leurs filles. En Europe même, les combats de coqs ont trouvé des amateurs et des propagateurs ardents, surtout chez les Anglais, peuple cruel et froid qui a porté la boxe à la hauteur d'une institution et qui semble en vouloir faire un des éléments essentiels de la civilisation moderne ; ici même nous trouvons un raffinement dans la cruauté, et les Anglais, afin de rendre plus sanglants et plus meurtriers les combats de coqs, arment les pattes de ces animaux d'éperons d'acier finement aiguisés, avec lesquels ils se font des blessures terribles. Il est peut-être juste de dire pourtant que cet amusement sauvage est aujourd'hui presque abandonné par les hautes classes de la population.

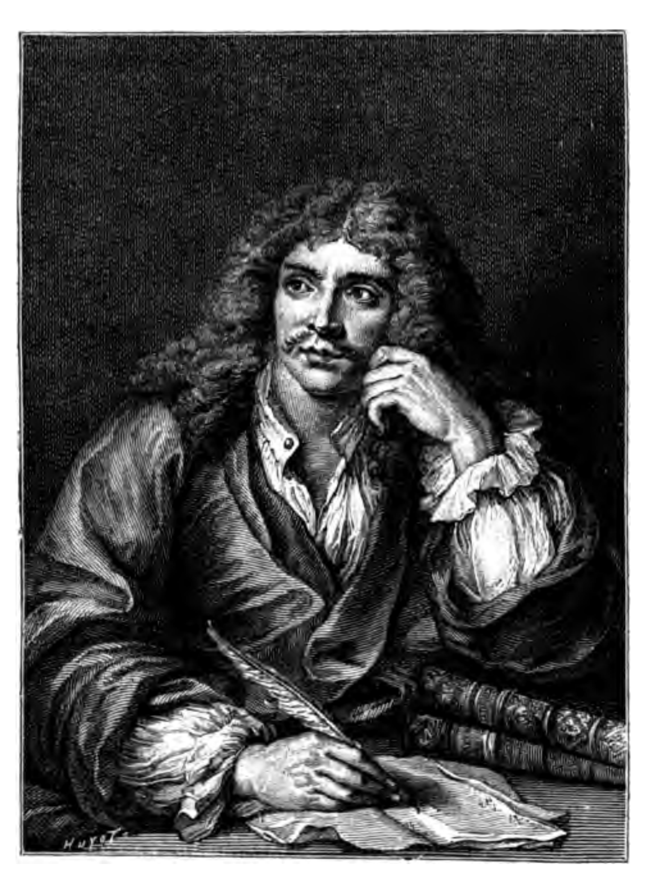
COMÉDIE. — La comédie nous vient des Grecs, auxquels il faut toujours remonter lorsqu'il s'agit d'une œuvre de civilisation séduisante et raffinée. On a essayé d'en donner bien des définitions et l'on n'y a guère réussi, le sujet étant tellement vaste, complexe et divers, qu'il échappe à toute définition précise et arrêtée ; telle qui conviendra à la comédie de mœurs ne conviendra pas à la comédie de caractère, et telle qui s'appliquera à celle-ci ne pourra caractériser la comédie d'intrigue. Le mieux serait sans doute de dire que la comédie est une fiction scénique, qui peut tour à tour ou tout à la fois instruire, intéresser et moraliser. Mais comme ce Dictionnaire n'est pas un traité de poétique dramatique, nous n'insisterons pas sur ce point.

Les premiers comiques grecs furent Eupolis, Cratinus et Aristophane, et les œuvres seules du dernier nous sont connues. A en juger par elles, la comédie n'était alors qu'une satire violente, s'attaquant sans ménagement aux mœurs les plus pures et aux personnages les plus vertueux. La licence d'Aristophane amena les magistrats à interdire la représentation sur la scène de toute personne vivante. Les auteurs en furent quittes pour farder leurs conceptions scéniques, tout en leur laissant une transparence qui permettait facilement de deviner leur pensée. Un nouvel édit intervint alors, et les poètes enfin se virent obligés de remplacer la satire personnelle et outrageante par des sujets puisés dans leur imagination et par l'intérêt d'une intrigue compliquée et divertissante. Ce fut l'époque où Ménandre se produisit, Ménandre, dont il ne nous est rien resté que quelques rares et courts fragments, et pour lequel Plutarque exprimait ainsi son admiration : « Ménandre sait adapter son style et proportionner son ton à tous les rôles, sans négliger le comique, mais sans l'outrer; il ne perd jamais de vue la nature ; la souplesse et la flexibilité de son expression ne sauraient être surpassées... Il est fait pour être lu, représenté, appris par cœur... »

Les Latins reçurent la comédie des Grecs. Nous ne savons rien d'Ennius et de quelques autres, qui se bornèrent à les imiter. Mais le génie de Plaute et de Térence, qui vinrent

ensuite, nous est assez connu pour que nous puissions admirer comme ils le méritent ces grands écrivains.

Les siècles de barbarie qui suivirent la décadence de Rome furent un temps perdu pour tous les arts. En France, au quinzième siècle, le théâtre essaie de bégayer avec les jeux des Confrères de la Passion et des Enfants-sans-Souci; mais, à part l'admirable farce de *l'Avocat Patelin,* œuvre de génie éclose au milieu de ces temps obscurs, cent ans et plus s'écouleront avant que la comédie véritable fasse entendre ses premiers essais réguliers. On assure que le *Plutus* de Ronsard, traduit par lu d'Aristophane, est la première comédie en langue française qui ait été représentée (1539).



Molière, d'après le tableau peint par C. Coypel et gravé par Lépicié.

Jodelle vient ensuite, qui produit en 1552 une comédie en vers de huit syllabes, *Eugène* ou *la Rencontre.* Puis on vit paraître *les Corrivaux*, dont un jeune écrivain, Jean de la Taille, avait puisé le sujet dans l'Arioste, et qui est, dit-on, la première comédie en cinq actes et en prose qui ait vu le jour en France. L'auteur était fort jeune, puisqu'il mourut de la peste à vingt ans, et dans son prologue il s'exprimait ainsi, non sans quelque fierté : — « Il semble, Messieurs, à vous voir assemblés en ce lieu, que vous y soyez venus pour ouïr une comédie. Vraiment, vous ne serez point déçus de votre intention. Une comédie, pour certain ; vous y verrez non point une farce, ni une moralité. Nous ne nous amusons point en chose ni si basse, ni si sotte, et qui ne montre qu'une pure ignorance de nos vieux Français. Vous y verrez jouer une comédie faite au patron, à la mode et au portrait des anciens Grecs et Latins : une

comédie, dis-je, qui vous agréera plus que toutes (je le dis hardiment) les farces et les moralités qui furent oncques jouées en France. Aussi avons-nous grand désir de bannir de ce royaume telles badineries et sottises, qui, comme amères épiceries, ne font que corrompre le goût de notre langue. »

Les Corrivaux étaient joués en 1562. Bientôt un autre écrivain, Jean de Larivey, se faisait jour et dotait notre théâtre des premières comédies d'imagination qu'il ait entendues ; ces comédies, qui avaient pour titre *le Laquais*, *les Esprits*, *les Écoliers*, *le Morfondu*, *la Veuve*, furent représentées de 1578 à 1580. Nous touchons au moment décisif, et à l'époque bientôt glorieuse. Corneille paraît, et bien que sa première comédie, *Mélite*, donnée en 1625, fût loin de faire prévoir *le Menteur*, elle était tellement supérieure à tout ce qui l'avait précédée qu'elle obtint un succès immense et mérita cet éloge de Fontenelle : — « Cette pièce est divine en la comparant à celles du temps. Le théâtre y est mieux entendu, le dialogue mieux tourné, les mouvements mieux conduits, et surtout il y règne un certain air assez noble, et la conversation des honnêtes gens n'y est pas mal représentée. »

En même temps que Corneille paraissent Rotrou et Scudéry : mais il les laisse vite loin derrière lui, en donnant successivement *la Veuve, la Galerie du Palais*, *la Suivante*, *la Place royale*, *l'Illusion comique*, et enfin ce chef-d'œuvre, *le Menteur* (1642) ! Quelques années s'écouleront encore, et la France étonnée verra surgir enfin le plus grand poëte comique de tous les temps, celui qui la rend glorieuse entre toutes, et qui reste la plus pure et la plus complète émanation du génie national, Molière !

Molière semble poser les dernières limites du genre de la comédie. Il est certain que jusqu'à ce jour on ne les a ni dépassées, ni même atteintes de nouveau. « Molière, — a dit Picard, qui s'y connaissait, — porte l'art à sa perfection, crée un genre, en marque la dernière limite par ses chefs-d'œuvre, et semble ensevelir son secret avec lui. Sous la plume de cet homme divin, la comédie étend son domaine ; une morale élevée, une philosophie sublime, se mêlent pour la première fois aux flots d'un comique inépuisable. Traits plaisants, pensées naïves, mots heureux, vers charmants qui naissent sans efforts et se gravent dans le cœur ou dans la mémoire, tout ce qui suffirait pour assurer la gloire d'un autre est son moindre mérite. Molière *sait la nature par cœur*. Sa critique est vive, mais elle est juste et vraie. Il ne décrit point le ridicule, il le met en action. Il lui suffit quelquefois de ramener sous nos yeux une scène à laquelle nous n'avions pas prêté assez d'attention dans la vie : le poëte semble ne se douter de rien, et c'est le spectateur qui fait la critique. Son esprit vaste embrasse tous les temps. Une seule de ses bonnes comédies est l'histoire complète des ridicules de son siècle et de ces travers qui tiennent plus profondément au cœur humain et s'éternisent avec les générations. Dans ses farces les plus frivoles, on retrouve l'observateur philosophe. Toujours des ridicules, toujours de la morale : il ne les cherche pas, ils viennent s'offrir d'eux-mêmes... Seul, il suffit pour donner à notre théâtre la prééminence dans l'art de la comédie ; et cependant telle est notre richesse, que sans lui nous pourrions la disputer encore. »

Il ne faut pas, en effet, que l'écrasante supériorité de Molière nous rende injustes envers ceux qui, de près ou de loin, ont tenté de marcher sur ses traces. *Tartuffe*, *le Misanthrope*, *l'École des Femmes*, *l'Avare*, *le Bourgeois gentilhomme*, *les Fourberies de Scapin*, *l'École des Maris*, *le Médecin malgré lui*, et tant d'autres, sont sans doute des modèles désespérants : mais bien des poëtes de second et de troisième ordre ont droit à notre sympathie. Parmi ses contemporains même, et sans parler de Racine, qui a fait une brillante incursion dans le genre comique avec *les Plaideurs*, on ne saurait oublier Quinault, Scarron, Boursault, Hauteroche, Montfleury, auxquels succède immédiatement Regnard, celui qui se rapproche le plus de Molière, et qui se fait une place à part dans notre théâtre, grâce au *Joueur*, au *Distrait*, aux *Folies amoureuses*, aux *Ménechmes* et au *Légataire universel*.

Viennent ensuite Dufresny, Dancourt, Lesage et son *Turcaret*, Destouches avec *le Glorieux*, *le Dissipateur*, *le Philosophe marié* ; puis la Chaussée, Marivaux, Dorat, Gresset, Piron,

la Noue, Favart, Sedaine, puis encore Diderot, et enfin Beaumarchais, qui, avec *le Barbier de Séville* et *le Mariage de Figaro,* porte la comédie d'intrigue à son plus haut point de splendeur. La fin du dix-huitième siècle voit paraître Andrieux, Collin d'Harleville, Dumaniant, Fabre d'Églantine, auxquels viennent bientôt se joindre Picard, Étienne, Alexandre Duval, Pigault-Lebrun. Dans la première moitié du dix-neuvième, la comédie se recommande de Casimir Delavigne, de Scribe, d'Alexandre Dumas, et ceux-ci ont pour successeurs toute une lignée d'écrivains supérieurs, George Sand, MM. Émile Augier, Alexandre Dumas fils, Octave Feuillet, Victorien Sardou...

Ces derniers noms suffisent à nous prouver



Le Joueur, de Regnard (acte IV, scène III) ; d'après Moreau.

que la comédie n'est point morte en France, et qu'elle reste en bonnes mains.

COMÉDIE A ARIETTES. — C'est la qualification que l'on donnait, dans leur origine, aux pièces mêlées de musique nouvelle que nous désignons aujourd'hui sous le nom d'opéras-comiques. A cette époque, on ne donnait ce nom d'opéra-comique qu'aux parodies d'opéras. (Voy. OPÉRA-COMIQUE.)

COMÉDIE-BALLET. — Comédie entremêlée d'intermèdes de danse. Molière en a écrit plusieurs : *les Fâcheux*, *M. de Pourceaugnac*, *les Amants magnifiques*, *l'Amour médecin*, *la Princesse d'Élide*, *le Bourgeois gentilhomme*, *le Sicilien*, *le Malade imaginaire*. Deux ou trois ouvrages de l'ancien répertoire de l'Opéra (*la Vénitienne*, de Dauvergne, *le Carnaval et la Folie*, de Destouches, *l'Opéra de société*, de Giraud) prenaient cette qualification, qui indiquait

seulement que le sujet de ces ouvrages procédait du genre comique et que la danse y prenait une part importante.

COMÉDIE DE CARACTÈRE. — Celle qui, comme l'indique cette appellation, est surtout consacrée à l'étude et à la peinture des caractères. *L'Avare*, *le Tartuffe*, *le Festin de Pierre*, *le Glorieux*, *le Dissipateur*, *Turcaret*, *le Joueur*, *le Distrait*, etc., sont des comédies de caractère.

COMÉDIE DE GENRE. — On désigne sous ce nom, aujourd'hui, les comédies qui, sans prétendre s'élever jusqu'à la peinture des mœurs ou des caractères, sans être fertiles en incidents ou en péripéties comme des comédies d'intrigue, n'ont d'autre ambition que celle d'intéresser, d'amuser et de divertir.



Le Sicilien ou *l'Amour peintre* (scène XIII) ; d'après Boucher.

COMÉDIE-FRANÇAISE (LA). — Il n'est pas un Français quelque peu lettré, pourvu de quelque instruction, ayant le sentiment de la grandeur intellectuelle et morale de son pays, qui n'éprouve comme une sorte de mouvement d'orgueil national en songeant à cette institution artistique admirable qui a nom la Comédie-Française, institution qui résume et personnifie en elle, au point de vue des chefs-d'œuvre qu'elle présente au public et des artistes chargés

de les interpréter, une des gloires les plus pures, les plus éclatantes et les plus incontestées d'un grand peuple qui, quoi qu'on dise et quels qu'aient été ses malheurs, reste toujours l'avant-garde et l'infatigable ouvrier de la civilisation moderne. La Comédie-Française est un théâtre unique au monde : comme il n'y a qu'un Molière et que ce Molière nous appartient, de même il ne peut exister qu'une seule compagnie de comédiens capables d'exécuter, dans un véritable état de perfection, les chefs-d'œuvre de ce grand homme, et cela grâce non seulement au talent exceptionnel de ces comédiens, recrutés toujours parmi les meilleurs du pays, mais encore et surtout par le fait d'une tradition qui remonte jusqu'à lui, tradition constante, ininterrompue et aujourd'hui deux fois séculaire. Aussi peut-on dire que si, par un cataclysme d'ailleurs inimaginable, tous les théâtres de France étaient appelés à disparaître en un jour, notre génie dramatique demeurerait entier si la Comédie-Française restait debout, seule triomphante au milieu des ruines accumulées autour d'elle. Avec elle, avec Molière, avec ses merveilleux interprètes toujours dignes de lui depuis deux cents ans et plus, il nous resterait toujours le plus grand poète, les plus grands comédiens et le plus admirable théâtre du monde.



Poisson, acteur célèbre de la Comédie-Française, en costume de paysan.

La Comédie-Française, telle que nous la voyons constituée depuis 1680, époque d'où elle date officiellement sa naissance, a pour ancêtres naturels les trois théâtres presque également célèbres de l'Hôtel de Bourgogne, du Marais (Hôtel d'Argent) et du Palais-Royal, ce dernier dirigé par Molière. Le plus ancien de ces trois théâtres, le plus ancien de nos théâtres réguliers est celui de l'Hôtel de Bourgogne, situé, comme son nom l'indique, dans l'antique palais des ducs de Bourgogne, ancienne demeure de Charles-le-Téméraire. La salle de spectacle aménagée dans cet hôtel, situé rue Mauconseil, dans le quartier des halles, avait appartenu aux Confrères de la Passion, qui, vers le milieu du seizième siècle, la louèrent à une troupe de comédiens que l'on vit s'y ins-

taller à demeure et y jouer tout à la fois des farces et des pièces héroïques. C'est là que faisaient leurs prouesses ces fameux farceurs : Turlupin, Gros-Guillaume, Gauthier-Garguille, en même temps que se représentaient les tragédies de Jodelle, le premier de nos auteurs dramatiques qui ait écrit des pièces régulières, divisées par actes et par scènes.

A peu près à l'époque où une troupe permanente de comédiens prenait ainsi possession de l'Hôtel de Bourgogne, on en vit deux autres essayer de s'établir à Paris, et élever deux théâtres, l'un au collège de Reims, l'autre au collège de Boncourt; quelques troupes de province tentèrent aussi de prendre pied à Paris; une entre autres, qui loua l'Hôtel de Cluny pour y donner des représentations. Tout cela n'eut pas de suites, surtout par ce fait que les



Mlle Clairon, de la Comédie-Française (1723-1803).

acteurs de l'Hôtel de Bourgogne, qui avaient obtenu un privilège et qui redoutaient les concurrences, employaient tous leurs efforts pour chasser toute espèce de rivaux.

Cependant ils ne purent empêcher l'établissement, en 1600, d'une troupe de comédiens qui, venant de province, obtinrent la permission d'élever à l'Hôtel d'Argent, rue de la Poterie, un théâtre qui prit le nom de théâtre du Marais. Ceux-ci, à la vérité, n'obtinrent cette faculté qu'à la condition de payer à leurs aînés de l'Hôtel de Bourgogne une redevance d'un écu tournois pour chacune de leurs représentations. Leur succès n'en fut pas moins vif à l'Hôtel d'Argent, aussi bien que dans une autre salle où ils se transférèrent quelques années plus tard, et qui était construite, dit un chroniqueur, « dans un jeu de paulme, au-dessus de l'égout de la vieille rue du Temple ». Ce même théâtre fut encore, un peu plus tard, transféré rue Michel-le-Comte. Son succès continuait d'ailleurs, et ce n'est pas ici le lieu de parler de différents essais, demeurés infructueux, de théâtres successivement établis sur

divers points de Paris et presque aussitôt disparus. Molière lui-même, on le sait, venant de la province en 1650, s'installa pendant trois années avec sa troupe, soûs le nom de l'*Illustre Théâtre*, dans le jeu de paume de la Croix-Blanche, au faubourg Saint-Germain, après quoi il reprit ses voyages.

L'Hôtel de Bourgogne et le Marais étaient donc seuls maîtres de la situation, lorsque Molière, de retour à Paris en 1658, s'établit au théâtre du Petit-Bourbon, près du Louvre, pour ensuite, Louis XIV ayant décidé la destruction de celui-ci, prendre ses quartiers dans la salle du Palais-Royal. Sa troupe, qui avait pris le nom de « troupe de Monsieur, » fut autorisée en 1665 à porter celui de « troupe du roi, » et une subvention annuelle de 12,000 livres lui fut accordée. A la mort de Molière, Lully, qui



Mme Vestris, de la Comédie-Française (1746-1804).

trouvait l'Opéra à l'étroit dans la salle qu'il lui avait fait construire rue de Vaugirard, obtint du roi l'autorisation de s'emparer de celle du Palais-Royal, tandis que les comédiens de Molière iraient occuper le local du premier Opéra de Perrin et Cambert, rue Guénégaud (1673). Mais Louis XIV ordonna alors la jonction de la troupe du Marais et de celle qu'avait dirigée Molière, de sorte qu'au lieu de trois théâtres de comédie qui avaient existé simultanément pendant quinze ans, il n'y en eut plus que deux : la troupe du roi, rue Guénégaud, et celle de l'Hôtel de Bourgogne. Sept ans après, en 1680, Louis XIV fit effectuer encore la jonction de ces deux troupes, et c'est de cette époque et de cette dernière fusion que, comme nous l'avons dit, la Comédie-Française fait dater officiellement son existence; de sorte que le théâtre qui se fait justement gloire de s'appeler « la maison de Molière » semble n'être venu à la vie que sept ans après la mort de ce grand homme.

Quoi qu'il en soit, la Comédie-Française se transporte, en 1689, dans un hôtel qu'elle s'é-

tait fait construire au jeu de paume de l'Étoile, rue Neuve Saint-Germain-des-Prés, par l'architecte François Orbay, et qui lui avait coûté la somme de 198,233 livres 16 sols 6 deniers. Elle occupe cette salle pendant plus de quatre-vingts ans, et ne la quitte qu'en 1770 pour aller s'installer dans celle des Tuileries, qu'elle abandonne en 1782 pour prendre possession d'un nouveau théâtre élevé sur les terrains de l'Hôtel de Condé, où se trouve aujourd'hui l'Odéon.

La Révolution, qui bouleversa tant de choses, devait singulièrement bouleverser l'existence de la Comédie-Française. La différence des opinions politiques amena une scission violente entre ses artistes; les plus avancés, Talma, Dugazon, Grandmesnil, Mme Vestris, sœur de Dugazon, et quelques autres, se séparèrent de leurs camarades, et, sous le nom de Théâtre de la République, allèrent occuper la salle des Variétés-Amusantes, au Palais-Royal,



Fleury, doyen de la Comédie-Française, en 1809.

celle-là même qu'occupe encore aujourd'hui la Comédie. Pendant ce temps, ceux qui étaient restés fidèles à la salle du faubourg Saint-Germain, qui avait pris le nom de Théâtre de la Nation, c'est-à-dire Molé, Dazincourt, Fleury, Vanhove, Saint-Prix, Naudet, Mmes Suin, la Chassaigne, Raucourt, Contat, Devienne, etc., avaient maille à partir avec le populaire, qui trouvait leur répertoire réactionnaire et entaché de « feuillantisme ». Plusieurs pièces déjà, entre autres *l'Ami des Lois*, de Laya, avaient mis les jacobins en fureur, lorsque la représentation de *Paméla,* de François de Neufchâteau, vint mettre le feu aux poudres. Le Théâtre de la Nation était chaque soir le centre de scènes tumultueuses, certains journaux le dénonçaient incessamment à la vindicte publique, quand un incident plus grave que les précédents donna à la situation un terme violent : le 3 septembre 1793, tous les artistes furent arrêtés, et le théâtre fut fermé.

Nos comédiens subirent une captivité de onze mois ; ils n'eurent aucun mal cependant, et furent relâchés. Mais leur histoire est très difficile à faire alors ; pendant plusieurs années, sous la direction successive de la Montansier, de

Mlle Raucourt, de Picard, de Sageret, ils rouvrent et ferment à diverses reprises la salle du faubourg Saint-Germain, qui avait pris le nom d'Odéon (et qui brûle le 18 mars 1799), puis jouent sur divers théâtres, à Louvois, à la Cité, au Marais, à Feydeau, et s'en vont même en province. Enfin, le 30 mai 1799, eut lieu, dans la salle actuelle, la réunion des anciens acteurs du Théâtre de la Nation et de ceux qui avaient formé le Théâtre de la République, et depuis lors rien n'est venu troubler la quiétude et la bonne administration du glorieux établissement dramatique connu dans le monde entier sous le nom de Comédie-Française.

COMÉDIE HÉROIQUE. — Nous ne connaissons plus guère aujourd'hui ce genre de pièces, qui a eu son moment de vogue ; voici ce qu'en disait Chamfort au dernier siècle : — « On appelle de ce nom une pièce dont



Baptiste aîné, de la Comédie-Française (1761-1835).

l'intrigue, purement romanesque, est dépourvue de ce comique qui provoque le rire, et dont le dénouement heureux ne coûte ni de sang aux personnages, ni de larmes aux spectateurs. Ce genre se soutient par des aventures extraordinaires, des bravades, des sentiments généreux. Il fut fort en vogue avant Corneille. *Dom Bernard de Cabrera, Laure persécutée* [de Rotrou], et plusieurs autres pièces, sont dans ce goût. Ces espèces de comédies furent inventées par les Espagnols. Il y en a beaucoup dans Lopès de Vega. Ce genre mitoyen peut avoir ses beautés. *D. Sanche d'Aragon* de Corneille et *l'Ambitieux* de Destouches sont des comédies héroïques. »

COMÉDIE D'INTRIGUE. — La comédie d'intrigue est celle où la fécondité des incidents, naissant les uns des autres et embrouillant comme à plaisir les fils de l'action, jette le spectateur dans un étonnement toujours nouveau, double son plaisir par un inattendu continuel, sans lui laisser la possibilité de deviner de quelle façon l'auteur pourra s'y prendre pour remettre chaque chose à sa place et atteindre un dénouement qui semble tout à la

fois naturel et raisonnable. *Amphitryon*, de Molière, *les Ménechmes*, de Regnard, peuvent passer pour des comédies d'intrigue. *Le Barbier de Séville* et *le Mariage de Figaro*, de Beaumarchais, pourraient être proposés pour les types du genre. Dumaniant a écrit aussi plusieurs comédies d'intrigue, dont une entre autres, *Guerre ouverte* ou *Ruse contre Ruse*, obtint jadis un grand succès. Les anciens comiques espagnols étaient passés maîtres en ce genre, et une comédie de Calderon, *la Maison à deux portes*, est surtout célèbre sous ce rapport.

COMÉDIE-ITALIENNE (LA). — Nous ne croyons pas qu'il soit nécessaire de nous excuser sur les développements qu'il nous semble utile de donner au présent article. L'ancien théâtre de la Comédie-Italienne a tenu chez nous une place trop large et trop brillante, il est lié d'une façon trop étroite à l'histoire du théâtre en France, il a rendu trop de services à notre art (et notre cher Molière lui-même reconnaîtrait sans peine tout ce qu'il lui doit), enfin ses transformations successives sont trop intéressantes à étudier jusqu'au jour où, devenu l'Opéra-Comique, il a été l'asile et le refuge de la musique française, pour qu'on nous sache mauvais gré de rappeler ici son passé avec tous les détails qui nous semblent nécessaires. C'est tout un chapitre de notre histoire dramatique, et un chapitre assez peu connu, que la Comédie-Italienne nous donne l'occasion de retracer.

Dès 1570, sous le règne de Charles IX, on voit arriver à Paris une petite troupe de comédiens italiens dirigés par un nommé Ganassa, lesquels étaient attirés par leur royale compatriote, la sombre et farouche Catherine de Médicis, qui riait de leurs farces et de leurs lazzi tout en préparant le drame funèbre et sanglant de la Saint-Barthélemy. Ceci n'était que le prologue de la longue série d'incursions que les artistes italiens allaient faire en France pendant plus d'un siècle, jusqu'au jour où ils y seraient régulièrement fixés et définitivement établis. Après avoir donné ici quelques spectacles publics, les comédiens de Ganassa repassent les monts, et six années s'écoulent sans qu'il en soit plus question. Mais en 1576 Henri III, ayant succédé à son frère et s'apprêtant à ouvrir à Blois les états généraux, eut la singulière pensée de faire venir d'Italie en cette ville une troupe célèbre au delà des Alpes, et surtout à Venise, sous le nom d'*i Gelosi* (jaloux de plaire). Le moment pouvait sembler étrangement choisi : la France se trouvait en pleine guerre civile, le Midi était en feu, et les pauvres *Gelosi*, surpris aux environs de Lyon par un parti de huguenots, furent faits prisonniers par eux et si soigneusement gardés, que Henri III dut négocier et payer une rançon pour les faire mettre en liberté et leur permettre de l'aller rejoindre. Aussi les états généraux étaient-ils déjà réunis depuis plus de deux mois lorsque les *Gelosi*



Personnages de la Comédie-Italienne.
Signora Lavinia. — Capitan Ceremonia. — Capitan Cocodrillo.

arrivèrent à Blois et commencèrent leurs représentations, dans la salle même des États, en février 1577. Ceux-ci étaient sous la conduite d'un artiste fameux, Flaminio Scala, connu au théâtre sous le nom de Flavio, et le roi leur permit de prendre un demi-teston pour l'entrée à leur spectacle, ce qui équivalait à 75 centimes de notre monnaie actuelle.

Après la tenue des états, Henri III amena ses *Gelosi* à Paris, et les installa dans la salle du Petit-Bourbon, qui attenait au Louvre. « Le dimanche 19 mai, dit l'Estoile, les comédiens italiens commencèrent leurs comédies à l'Hostel de Bourbon. Ils prenoient quatre sols de salaire par teste de tous les François, et il y avoit tel concours que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'en avoient pas tous ensemble autant quand ils preschoient. » On juge que ces quatre prédicateurs gagés par la Ligue devaient se montrer peu satisfaits de la concurrence victo-

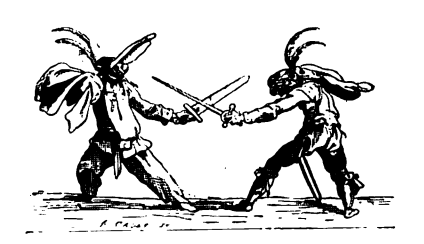
rieuse que leur faisaient les farceurs italiens ; mais quoi ? le Parisien, on le sait, a toujours été fou de spectacle, et les misères d'alors n'étaient pas tellement gaies qu'il ne dût préférer cent fois les lazzi du *dottor* Gratiano ou du compagnon Franca-Trippa aux prêches sévères des révérends Rose, grand maître du collège de Navarre, Aubry, curé de Saint-André des Arcs, Lincestre, curé de Saint-Gervais, et Pigenat, curé de Sainte-Geneviève. Toutefois, ce n'est pas avec ceux-ci que les *Gelosi* se trouvèrent avoir maille à partir, mais avec les Confrères de la Passion, qui donnaient alors leurs représentations à l'Hôtel de Bourgogne, et à qui ces nouveaux venus portaient un tort considérable. Les Confrères, qui étaient en possession d'un privilège exclusif, portèrent



Signora Lucretia. — Pulcinello.

plainte au Parlement : celui-ci fit défense aux *Gelosi* de continuer leur jeux ; les *Gelosi* présentèrent les lettres patentes qu'ils tenaient du roi ; le Parlement, non seulement refusa de recevoir ces lettres, mais encore défendit aux Italiens de s'en prévaloir, sous peine d'une amende de dix mille livres parisis ; et enfin les *Gelosi* poursuivirent leurs spectacles jusque pendant le mois de septembre, « par jussion expresse du roi, » selon les expressions de l'Estoile, après quoi ils partirent au cours de l'automne pour s'en retourner dans leur pays.

En 1584 et 1585, une nouvelle troupe de comédiens italiens vient visiter Paris : ceux-ci s'appelaient *li Comici confidenti,* et un de leurs meilleurs acteurs, auteur d'une pièce intitulée *Angelica,* jouée par eux chez le duc de Joyeuse, avait nom Fabritio di Fornaris et jouait le rôle du Capitan sous celui de Cocodrillo. Puis, les *Gelosi,* dont le personnel avait été en partie renouvelé, reparurent à Blois lors de la seconde tenue des États-Généraux de 1588 ; mais les événements dramatiques de cette époque terrible, le meurtre du duc de Guise, les troubles qui suivirent, l'état lamentable alors de la France, les engagèrent bientôt à regagner leur pays. Enfin, la tranquillité ayant reparu après l'entrée de Henri IV à Paris, les *Gelosi* revinrent pour la troisième fois parmi nous. Ils étaient toujours dirigés par Flaminio Scala, et leur troupe était composée d'artistes de premier ordre : Giulio Pasquati, qui jouait le *Pantalon ;* Girolamo Salembino, qui faisait *Zanobio ;* Lodovico de Bologne, qui représentait *le Docteur ;* un autre, dont on ignore le nom, qui paraissait en *Cassandro ;* Francesco Andreini, qui personnifiait *le Capitan,* artiste exceptionnel, savant



Fracasso. — Taglia-Cantoni.

et lettré, qui jouait de tous les instruments, et, outre l'italien, parlait cinq langues, le français, l'espagnol, l'esclavon, le grec et le turc ; l'épouse de celui-ci, Isabella Andreini, femme supérieure aussi, remarquable par sa beauté, ses grâces, ses talents, sa vertu, qui faisait partie de l'Académie des *Intenti,* de Pavie, et qui était un écrivain et un poète fort distingué ; elle jouait les amoureuses ; Burattino, bouffon excellent ; Simone, qui faisait l'*Arlecchino ;* la signora Silvia Roncagli, qui jouait les soubrettes et les travestis, sous le nom de Franceschina : une autre, Maria Antonazzoni, qui la doublait, sous celui de Ricciolina ; une autre encore, Antonella Bajardi, chargée des rôles de caractères sous celui de Vittoria ; enfin, plusieurs autres acteurs qui tenaient des emplois de moindre importance et dont les noms sont oubliés.

Protégés par le roi, ces nouveaux *Gelosi*

n'eurent point, comme les premiers, à lutter contre la mauvaise humeur des Confrères de la Passion, qui avaient cédé leur privilège aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, situé rue Mauconseil. Ils s'arrangèrent avec ceux-ci pour occuper le théâtre concurremment avec eux, et les deux troupes jouèrent alternativement sur cette scène, qui devait devenir une des plus fameuses de Paris. C'est alors que ces excellents acteurs commencèrent à enchanter le public français à l'aide de ces pièces dont les canevas seulement étaient écrits, et dont ils improvisaient le dialogue et les incidents en scène, en présence des spectateurs, avec une crânerie, une faconde, une gaieté, une verve inépuisables et sans cesse renaissantes. Ce fut



Franca-Trippa. - - Fritellino.

le beau temps de cette *commedia dell'Arte* (Voy. ce mot), que Molière, plus tard, devait étudier avec tant de fruit chez leurs successeurs, et qui devait féconder son admirable génie. Pendant cinq ans, les *Gelosi* obtinrent ici des succès ininterrompus, et leur séjour fut très profitable aussi à nos farceurs de l'Hôtel de Bourgogne, dont l'originalité n'avait rien à perdre et trouvait tout à gagner à s'assimiler quelques-unes des qualités qui faisaient la fortune de leurs émules italiens. Ce sont ces fréquents établissements à Paris de comédiens ultramontains qui assouplirent le talent de nos propres acteurs, qui le varièrent, le fortifièrent, et qui, finalement, étant données nos qualités nationales, fécondées par l'étude et la comparaison, finirent par faire de nos comédiens les premiers du monde.

En 1604, les *Gelosi* quittaient de nouveau la France. Vers 1614, une autre troupe, *li Comici Fedeli,* venait à son tour à Paris, appelée par la reine Marie de Médicis. Celle-ci était dirigée par Giovanbattista Andreini, fils des deux artistes dont il a été question plus haut, et demeura jusque vers 1618, après quoi elle retourna en Italie. Elle revint en 1621, alla passer en Italie l'été de 1623, fut de retour avant la fin de cette année, et s'éloigna de nouveau en 1625. Ces comédiens revinrent-ils encore en France après cette époque ? On ne sait trop. Mais un des leurs, nommé Nicolo Barbieri, qui semble avoir inventé le caractère de Beltrame, et qui s'était séparé d'eux, forma en Italie une troupe nouvelle avec laquelle il vint à Paris, où il fut fort bien reçu par Louis XIII. Tous ces chefs de troupe étaient non seulement d'excellents acteurs, mais des auteurs distin-



Coviello. - Bellosguardo. -- Fricasso.

gués : Nicolo Barbieri ne démentit pas, sous ce double rapport, les souvenirs qu'avaient laissés Fabritio di Fornaris et les deux Andreini.

Combien de temps Barbieri resta-t-il en France ? Il est difficile de le dire, aussi bien que de signaler les nombreuses compagnies de comédiens italiens qui se pressèrent à Paris après la mort de Richelieu et de Louis XIII, sous le ministère de Mazarin. Mais on ne saurait passer sous silence celle qui, comme les premiers *Gelosi,* vint s'installer au Petit-Bourbon, en 1645. Celle-là était aussi remarquable par le nombre que par le talent de ses artistes, et, avec la comédie, elle nous apportait, sinon l'opéra proprement dit, du moins le modèle de ces pièces à musique et « à machines » qui devaient être imitées chez nous avec tant de succès et émerveiller le public pendant plus de trente ans.

Ces nouveaux venus étaient dirigés par un

artiste nommé Giuseppe Bianchi, qui jouait le Capitan, et le meilleur d'entre eux était ce Tiberio Fiorilli, qui rendit fameux chez nous le personnage de Scaramouche. Auprès de lui on trouvait Marco Romagnesi, qui jouait les amoureux sous le nom d'Oratio ; la femme de celui-ci, qui était la fille du directeur, Brigida



Guatsetto. — Mestolino.

Bianchi, et qui remplissait les rôles d'amoureuses sous celui d'Aurelia ; Domenico Locatelli, qui faisait le personnage de Trivelin. Quant aux chanteuses, on cite surtout trois femmes charmantes douées de voix admirables, Gabriella Locatelli, Margarita Bertolazzi et Giulia Gabrielli. Pour ce qui est du machiniste-décorateur, artiste dont le rôle en cette troupe



Gian Farina. — Franceschina. — Mezzetin.

était fort important, c'était Giacomo Torelli, peintre et mécanicien d'une valeur exceptionnelle. Parmi les pièces jouées par la troupe de Giuseppe Bianchi, il faut surtout signaler *la Finta Pazza* (*la Folle supposée*), pièce mêlée de chants, de danses, de déclamation, de musique, ornée de machines et de décorations somptueuses, qui, si elle n'amusa pas tout le monde (Mme de Motteville entre autres, qui en parle avec quelque souci), fit néanmoins révolution par le genre nouveau qu'elle importait en France.

C'est vers la fin de 1645 que débuta cette troupe ; elle quitta Paris, sans doute effrayée par les approches de la Fronde, vers le commencement de 1648, puis revint lorsque la tranquillité fut rétablie, en 1653, avec quelques nouveaux sujets. Elle s'installa de nouveau au Petit-Bourbon, dont elle reprit possession le 10 août de cette dernière année. A partir de ce moment, et grâce surtout à son excellent Scaramouche, que Louis XIV affectionnait tout particulièrement et qui le faisait rire aux éclats, elle obtint d'énormes succès et jouit d'une vogue incontestée. Elle continuait néanmoins de jouer des pièces à machines, et Loret nous le rappelle dans une des gazettes de sa *Muze historique* (à la date du 23 mars 1658) :

Ceux qui font grand cas des spectacles
Qui pourroient passer pour miracles,
Il faut qu'ils aillent tout de bon
En l'Hôtel du Petit-Bourbon,
Où, selon l'opinion mienne,
La grande troupe italienne
Du seigneur Torel assistés,
Font voir de telles raretés
Par le moyen de la machine,
Que de Paris jusqu'à la Chine
On ne peut rien voir, maintenant,
Si pompeux ni si surprenant.
Des ballets au nombre de quatre,
Douze changements de théâtre,
Des hydres, dragons et démons,
Des mers, des forêts et des monts,
Des décorations brillantes,
Des musiques plus que charmantes,
De superbes habillements,
. . . .
La grâce et les traits enchanteurs
Des actrices et des acteurs,
Flattant les yeux et les oreilles,
Ne font que le quart des merveilles
(Et j'en jure, foi de mortel)
Que l'on voit au sus-dit hôtel.

C'est en cette année 1658 que Molière, revenant de province, arrivait à Paris dans le but de s'y fixer et de renouveler, avec plus de bonheur qu'il n'en avait eu d'abord, les exploits de l'Illustre Théâtre. Il obtient la protection de Monsieur, frère du roi, et le souverain lui accorde la faculté de partager avec les Italiens le théâtre du Petit-Bourbon ; moyennant une indemnité de 1,500 livres payée à ceux-ci, Mo-

lière, en effet, achètera le droit de jouer les lundis, mardis, jeudis et samedis, tandis que ses confrères italiens conserveront leurs jours ordinaires de jeu : dimanche, mercredi et vendredi. C'est alors, dit-on, que Molière étudia sérieusement et les pièces jouées par les Italiens, et le jeu plein de talent, d'ardeur et de vérité de leur meilleur comique, Fiorilli-Scaramouche, ce qui fit qu'on plaça plus tard le quatrain que voici au bas du portrait de ce dernier :



Trastullo. — Signora Lucia.

Cet illustre comédien
Atteignit de son art l'agréable manière :
Il fut le maître de Molière,
Et la Nature fut le sien.

Ce Scaramouche était d'ailleurs, paraît-il, un comédien inimitable et un artiste de race. La cour et la ville en étaient férues, et ce qui le prouve, c'est l'importance que lui donne en toute occasion le gazetier Loret, qui était alors le porte-paroles et l'écho du beau monde et des entours royaux. Scaramouche ayant quitté Paris pour faire un voyage en Italie, et le bruit ayant couru qu'il était mort en traversant le Rhône, Loret lui consacre toute une déploration dans sa *Muze historique* du 11 octobre 1659, en faisant suivre cette élégie d'une épitaphe poétique. Puis, la nouvelle ayant été démentie, Loret, dans son numéro suivant (18 octobre), entonne le mode joyeux pour ressusciter son héros avec un bruit de grelots sonores et retentissants ; le morceau vaut d'être reproduit :

Petits et grands, jeunes et vieux,
Dont le tempérament joyeux
Aime, presqu'autant qu'un empire,
Les personnages qui font rire,
Cessez vos pleurs et vos soupirs,
Purgez-vous de vos déplaisirs
Sans prendre casse ni rhubarbe ;
Ne vous arrachez plus la barbe,
Mettez tous vos chagrins à sac,
Ne vous plombez plus l'estomac,
Au sort ne faites plus la mouë,
N'égratignez plus votre jouë,
Appaisez vos cris superflus,
Ne pestez, ne rognonez plus,
N'ayez plus le visage blême
Comme un bateleur de carême ;
N'accusez plus dame Atropos,
Bref, montrez par de gais propos
Que vous avez l'âme ravie.
Scaramouche est encore en vie,
Et cet accident supposé
Par qui l'on m'avoit abusé,
Me comblant de tristesse amère,
N'étoit qu'une franche chimère.
Par des soins assez diligens,
J'ai fait revivre plusieurs gens
Qu'on voyoit dans la sépulture :
Mais notre Muse, je vous jure
(Et je jure la vérité),
N'en a jamais ressuscité
De la plume, ni de la bouche,
D'aussi bon cœur que Scaramouche.

On a vu les nombreuses visites que des comédiens italiens de tout genre firent à Paris à partir de l'année 1570. Ce n'est cependant qu'au bout de près d'un siècle, c'est-à-dire en 1660, qu'ils s'y installèrent définitivement, et un de leurs historiens le dit expressément : — « Il est nécessaire de savoir qu'avant l'année 1660, la troupe des comédiens italiens n'étoit pas stable à Paris ; on faisoit venir ces comédiens, on payoit leur voyage, ils restoient à Paris ou à la suite de la cour, et après quelques années on leur donnoit une somme pour satisfaire aux frais de leur retour. C'est un fait qui m'a été confirmé par M. Riccoboni le père, qui le tenoit de ces comédiens d'Italie, dont les pères et mères ou parens étoient aussi venus en France, et qu'Aurelia et Scaramouche, entr'autres, avoient fait plusieurs fois le voyage. »

Les Italiens étaient depuis six ans en France lorsque, au mois de juillet 1659, ils retournèrent chez eux. Leur absence ne devait pas être longue, et une année s'était à peine écoulée qu'ils revenaient se faire applaudir des Parisiens. Leur troupe s'était augmentée de quelques bonnes recrues, et la protection personnelle et très effective de Louis XIV les engagea à s'ins-

taller cette fois solidement. Le roi ayant jugé à propos de faire démolir la salle du Petit-Bourbon, où Molière et les siens étaient restés, et ayant permis au grand homme de s'établir dans



Réouverture du nouveau théâtre de la Comédie-Italienne, restauré après la mort de Dominique, le fameux Arlequin, en 1688. Colombine présente à Mezzetin, chargé de succéder à Arlequin, le masque et la batte, attributs de son nouvel emploi. Dans le fond, on voit la veuve de Dominique, pleurant devant le tombeau de son époux. (Reproduit d'après le grand Almanach historique pour 1689, publié par Pierre Landry.)

celle du Palais-Royal[1], il autorisa en même temps les Italiens à partager cette salle avec lui, à la condition qu'ils lui restitueraient la somme de 1,500 livres qu'ils avaient reçue de

lui quelques années auparavant, plus 500 livres, afin de payer leur part des frais d'installation qu'il avait faits. Mais il les dédommagea bientôt de ce léger sacrifice en leur accordant une subvention annuelle de 15,000 livres, ce qui était un gros chiffre pour l'époque.

Les deux plus fameux acteurs de la troupe étaient encore à ce moment Tiberio Fiorilli (Scaramouche) et la séduisante Brigida Bianchi (Aurelia); ils retrouvèrent tout leur succès, bien que ni l'un ni l'autre ne fût plus de la première jeunesse, Fiorilli étant alors âgé de 52 ans, et la Bianchi de 47; mais tous deux fournirent une carrière prodigieusement longue, car Fiorilli, qui mourut à 88 ans, n'avait pris sa retraite que cinq ans auparavant, et la Bianchi ne se retira qu'à 70 ans et mourut seulement vingt ans après. Et un chroniqueur disait en parlant de Fiorilli : — « Il joignoit à une taille avantageuse une souplesse de corps très grande; aucun comédien de son genre n'a porté si loin que lui la légèreté, et en même temps la force des sauts pantomimes. A l'âge de plus de quatre-vingts ans, on l'a vu donner, dans des scènes de théâtre, un soufflet avec le pied, avec une dextérité admirable. »



Dame Ragonde.

La troupe italienne, à cette époque, comprenait dix personnes, nombre indispensable, ainsi que dans sa *Vie de Scaramouche* nous l'apprend Mezzetin, en les dénombrant ainsi : trois femmes, dont deux pour le sérieux et une pour le comique (c'était Brigida Bianchi, dite Aurelia, Ursula Cortezza, dite Eularia, et Patrice Adami, dite Diamantine); un Scaramouche napolitain (Fiorilli); un Pantalon vénitien (Turi); un Docteur bolonais, *il Dottor Baloardo* (Costantino Lolli); un Trivelin (Locatelli); enfin deux amoureux, Valerio (Bendinelli), et Ottavio (Andrea Zanotti). Tous ces acteurs étaient excellents, et ils enchantèrent tellement les Parisiens, Scaramouche en tête, que plus d'une fois, dans les commencements, Molière eut à pâtir de leur succès. Il en profita pour les étudier de plus près, et d'ailleurs il les fréquentait beaucoup et était avec eux en relations très cordiales, ainsi que Palaprat le constate en parlant d'un peintre italien nommé Vario : — « Vario, venu de Florence à Paris, n'y avoit pas été plutôt étably, qu'il étoit devenu grand ami, cousin, camarade et compère de tous les excellens acteurs de la troupe italienne de ce tems-là; elle jouoit au Palais-Royal et avoit les jours marqués sur le même théâtre avec la troupe de Molière. Ce grand comédien, et mille fois encore plus grand auteur, vivoit d'une étroite familiarité avec les Italiens, parce qu'ils étoient bons acteurs et fort honnêtes gens : il y en avoit toujours deux ou trois des meilleurs à nos soupers. Molière en étoit souvent aussi, mais non pas aussi souvent que nous le souhaitions, et mademoiselle Molière [sa femme] encore moins souvent que lui. »

Les Italiens demeurèrent avec Molière au Palais-Royal jusqu'à sa mort (1673). Louis XIV ayant alors jugé à propos d'accorder cette salle à Lully, et de réunir la troupe de Molière à celle du Marais en les envoyant occuper la salle de la rue Guénégaud, il décida en même temps que les comédiens italiens suivraient leurs compagnons français dans cette nouvelle demeure. Puis, lorsqu'en 1680 le roi, ne voulant plus avoir qu'une troupe française, envoya les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne fondre à leur tour leur troupe avec celle de la rue Guénégaud, il accorda leur salle aux Italiens. Ceux-ci, désormais complètement chez eux, profitèrent de la nouvelle situation qui leur était faite pour

doubler le nombre de leurs représentations : ils n'avaient jamais joué jusqu'alors que trois fois par semaine ; à partir de ce moment ils jouèrent tous les jours, à l'exception du vendredi. Jusqu'en 1697, époque où ils furent chassés de France, comme on le verra plus loin, leur succès ne se démentit point, grâce au soin qu'ils prenaient de compléter et d'améliorer sans cesse leur personnel. Chaque nouveau venu créait un type ou adoptait, pour le théâtre, un nom de personnage qu'il ne quittait guère ; aussi ces comédiens étaient-ils plus connus ainsi que sous leur nom véritable, que parfois le public ignorait toujours, ainsi qu'il arriva pour plusieurs d'entre eux, particulièrement celui qui vint ici jouer le rôle de Polichinelle. Parmi tous ces excellents comédiens, il faut surtout citer Jean Gherardi (Flautin) et son fils Evariste Gherardi, qui succéda à Dominique dans le rôle d'Arlequin ; Marie Biancolelli (Isabelle); Catherine Biancolelli (Colombine) ; Romagnesi (Cinthio) ; Gératon (Pierrot) ; Joseph Tortoriti (Pascariel) ; Bartolomeo Ranieri (Aurelio) ; et Jean-Baptiste Constantini (Ottavio). Mais le plus fameux d'entre tous fut cet excellent Dominique, le plus merveilleux Arlequin (Voy. ce mot) qu'ait connu la France, Dominique, dont la mort fut pour ses camarades un coup si funeste qu'ils restèrent un mois entier sans jouer, et qu'au bout de ce temps ils firent placarder dans Paris une affiche ainsi conçue : — « Nous avons long-tems marqué notre déplaisir par notre silence, et nous le prolongerions encore si l'appréhension de vous déplaire ne l'emportoit sur une douleur si légitime. Nous r'ouvrirons notre théâtre mercredi prochain, premier jour de septembre 1688. Dans l'impossibilité de réparer la perte que nous avons faite, nous vous offrirons tout ce que notre application et nos soins nous ont pû fournir de meilleur. Apportez un peu d'indulgence, et soyez persuadés que nous n'obmettrons rien de tout ce qui peut contribuer à votre plaisir. »

Dominique, ce comédien merveilleux, dont la perte provoquait une manifestation si touchante, avait bien droit à de tels regrets. Non seulement son talent incomparable avait, plus que tout autre, contribué au succès de son théâtre, mais, dans une circonstance très délicate, sa finesse et sa présence d'esprit avaient sauvé ses compagnons d'un véritable danger en leur permettant, par une sorte de transformation de leur genre, de satisfaire aux goûts du public et de lui jouer des pièces françaises. On va voir en quelles circonstances.

Déjà il était arrivé ce qu'on devait prévoir. C'est que nos Italiens, accoutumés de jouer devant un public français et se livrant à leur improvisation ordinaire, faisaient de temps en temps des incursions dans le domaine de notre langue. C'était des plaisanteries, des lazzi d'un genre particulier, dans lesquels des mots français se glissaient dans des phrases italiennes, et amenaient une sorte de jargon franco-italien qui excitait le rire des spectateurs. Puis un acteur parlait en italien, un autre répondait en français, une phrase commencée dans une langue se terminait dans l'autre, on interrompait le dialogue italien pour entonner une chanson française, bref une transformation se préparait, et l'on sentait bien que petit à petit le répertoire allait se modifier sensiblement, et que progressivement les pièces italiennes finiraient par faire place aux pièces françaises.

Mais la Comédie-Française ne voyait pas sans quelque inquiétude cette modification qui se préparait dans les allures de sa rivale, et elle songeait à entraver des empiétements qu'elle jugeait, à tort ou à raison, dangereux pour son avenir et sa prospérité. Elle adressa donc ses doléances au roi, qui voulut lui-même être juge du différend et décida qu'il entendrait le plaidoyer de l'un et de l'autre théâtre. Chacun de ceux-ci députa, pour se défendre auprès du souverain, son acteur le plus fameux : ce fut Baron pour la Comédie-Française, Dominique pour la Comédie-Italienne. En sa qualité de plaignant, Baron parla le premier et soutint sa cause avec chaleur, énumérant toutes les raisons qui pouvaient justifier la réclamation qu'il était chargé de formuler et empêcher les comédiens italiens d'employer la langue française. Quand il eut fini, le roi donna la parole à Dominique pour entendre sa réplique. Celui-ci, sans paraître songer à mal, s'écria tout d'abord : « Sire, comment parlerai-je ? — Parle comme tu voudras, lui répond le roi. — Il ne m'en faut pas davantage, réplique Domi-

nique; j'ai gagné mon procès. » Louis XIV sourit de la finesse de l'Arlequin, et reprit : « Ma foi, ce qui est dit est dit; je n'en reviendrai pas. »

Les Comédiens-Italiens ne tardèrent pas à profiter largement de la nouvelle faveur qu'ils tenaient du monarque. A partir de ce moment, ils se mirent à jouer des pièces entièrement françaises, que nos auteurs, à commencer par Regnard et Dufresny, ne se firent pas prier pour écrire à leur intention. C'est ainsi que Regnard leur donna successivement *le Divorce, la Descente de Mezzetin aux Enfers, Arlequin homme à bonnes fortunes, les Filles errantes, la Coquette, la Naissance d'Amadis;* qu'il écrivit pour eux avec Dufresny *les Chinois, la Baguette de Vulcain, la Foire Saint-Germain, les Momies d'Égypte;* que Dufresny fit jouer seul *l'Opéra de campagne, l'Union des deux Opéras, les Adieux des officiers, les Mal assortis, le Départ des comédiens italiens, Attendez-moi sous l'orme*, etc., etc. Puis ce fut Palaprat, et Fatouville, et Lenoble, et Mongin, et Delosme de Montchenay, et Brugière de Barante, et d'autres encore, qui se firent les fournisseurs de la Comédie-Italienne ainsi transformée et dont les succès allaient toujours croissant.

Pourtant une catastrophe approchait, dont on n'a jamais bien su la cause, mais qu'on attribue à une imprudence audacieuse de nos Italiens, qui finissaient par se croire tout permis. Saint-Simon, dans ses *Mémoires,* rapporte ainsi l'aventure. Selon lui, les acteurs italiens s'étaient avisés « de jouer une pièce qui s'appelait *la Fausse Prude,* où Mme de Maintenon fut aisément reconnue. Tout le monde y courut; mais après trois ou quatre représentations qu'ils donnèrent de suite parce que le gain les y engagea, ils eurent ordre de fermer leur théâtre et de vider le royaume en un mois. Cela fit grand bruit, et, si ces comédiens y perdirent leur établissement par leur hardiesse et leur folie, celle qui les fit chasser n'y gagna pas par la licence avec laquelle ce ridicule événement donna lieu d'en parler. » Saint-Simon, on le sait, était généralement bien informé; ici, toutefois, son opinion a été combattue, sans qu'on ait, il est vrai, fait connaître une autre cause à la détermination violente prise par Louis XIV au sujet des comédiens italiens. Voici ce que disent sur ce point, en nous rapportant quelques détails intéressants, les auteurs de l'*Histoire de l'ancien Théâtre Italien* (1753) :

C'est ici (1697) l'époque de la suppression de la troupe italienne dont nous écrivons l'histoire, mais le sujet qui donna lieu à cet événement n'a jamais été connu; différens bruits se répandirent alors sur la disgrâce de ces comédiens, mais ils sont si différens les uns des autres, et celui qui a prévalu dans le public est si fort dénué de vraisemblance qu'il nous a paru plus à propos, pour ne point employer des faits suspects, de rapporter simplement le fait historique (1).

Le mardi 4 mai 1697, M. d'Argenson, lieutenant général de police depuis le 9 janvier précédent, en vertu d'une lettre de cachet du roi à lui adressée, et accompagné d'un nombre de commissaires et d'exempts, et de toute la robe courte, se transporta à onze heures du matin au théâtre de l'hôtel de Bourgogne, et y fit apposer les scellés sur toutes les portes, non seulement des rues Mauconseil et Françoise, mais encore sur celles des loges des acteurs, avec défense à ces derniers de se présenter pour continuer leurs spectacles, Sa Majesté ne jugeant plus à propos de les garder à son service. Voici simplement ce qui se passa lors de la suppression du théâtre et de la troupe italienne.

Que ce fût par leur faute ou par celle des circonstances, les Italiens durent déguerpir, et tant que vécut Louis XIV, ils restèrent impitoyablement proscrits. Mais dès que ce prince fut mort, le régent, qui, paraît-il, aimait beaucoup leur art, songea aux moyens de ramener à Paris une bonne troupe italienne, qui arriva en 1716. « M. le duc d'Orléans, régent du royaume, dit un chroniqueur, avoit donné ordre à M. Rouillé, conseiller d'État, de faire chercher les meilleurs comédiens d'Italie, pour en former une troupe qu'il prît à son service. M. Riccoboni le père, connu sous le nom de Lelio, fut chargé de ce soin. Il choisit en acteurs et en actrices tout ce qu'il crut propre à

(1) « On attribue particulièrement leur malheur à une scène de la comédie d'*Arlequin misanthrope*, dans laquelle ils jouoient, dit-on, le premier président : d'autres prétendent que c'est *la Fausse Prude*, dans laquelle ils avoient en vue Mme de Maintenon. » (*Anecdotes dramatiques.*)

seconder les vues de Son Altesse Royale. Ils vinrent à Paris au nombre de dix, et, en attendant que l'Hôtel de Bourgogne fût en état, M. le régent leur permit de jouer sur le théâtre du Palais-Royal, les jours qu'il n'y auroit point d'Opéra. »

Ces dix nouveaux comédiens étaient les suivants : Louis Riccoboni, qui s'était chargé de former la troupe, et qui jouait les premiers amoureux; Mario Baletti, qui faisait les seconds; Vicentini, connu sous le nom de Thomassin, qui prit l'emploi d'Arlequin, où il se fit, comme précédemment Dominique, une immense réputation; Alborghetti, chargé du rôle de Pantalon; Matterazzi, de celui du Docteur; Bissoni, de celui de Scapin; et Rauzzini, du Scaramouche. Les trois femmes étaient Flaminia Baletti, femme de Riccoboni, pour les pre-



Le départ des comédiens italiens. Fermeture, par ordre du roi, du théâtre de la Comédie-Italienne, le 4 mai 1697. (D'après une estampe rarissime d'Antoine Watteau, à la Bibliothèque de la ville de Paris.)

mières amoureuses; Silvia, pour les secondes; et Violetta, pour les soubrettes. Ces comédiens, qui n'étaient point au-dessous de leurs prédécesseurs, firent leur début dans la salle de l'Opéra, le 18 mai 1716, par une pièce intitulée *l'Inganno fortunato*. Ce fut un véritable événement dans Paris, la recette se monta à 4,068 livres, et le succès fut très grand (1). Peu de jours après, le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne ayant été réparé, la troupe italienne en reprit possession, le 1er juin, par une représentation de *la Folle supposée*.

Cependant, on s'était déshabitué en France du genre italien, et les nouveaux venus, malgré leurs efforts, avaient beaucoup de peine, une fois le premier élan de curiosité passé, à fixer

(1) Les comédiens italiens étaient très religieux. La première mention portée sur le registre quotidien de ceux-ci était ainsi conçue : « Au nom de Dieu, de la Vierge Marie, de saint François de Paule et des âmes du Purgatoire, nous avons commencé le 18 mai par *l'Heureuse Surprise* (*l'Inganno fortunato*). »

l'attention du public. L'abbé de Laporte, dans ses *Anecdotes dramatiques*, nous fait connaître ainsi la situation et nous apprend de quelle façon les comédiens ramenèrent à eux les spectateurs devenus indifférents :

Lorsque les nouveaux comédiens arrivèrent à Paris, dix-neuf ans après que leurs prédécesseurs eurent quitté leur théâtre, ils ne jouèrent, pendant quelque tems, que des pièces toutes italiennes. Mais les dames, qui d'abord avoient paru vouloir apprendre cette langue, ne l'apprirent pas, et cessèrent d'aller à la Comédie. Les hommes ne les trouvant point, n'y vinrent plus. Les Italiens sentant la nécessité des pièces françoises, eurent recours pour cela à l'ancien théâtre; mais ce qui avoit fait plaisir autrefois, n'en faisoit plus alors, et ils furent plusieurs fois sur le point de retourner en leur pays et d'abandonner Paris pour toujours. Voici le discours que fit au parterre celui qui remplissoit alors le rôle d'Arlequin. On y voit le zèle que ces comédiens ont toujours eu pour satisfaire le public, et les raisons qui rendoient leurs efforts inutiles :

« Messieurs, disoit Arlequin, on me fait jouer toutes sortes de rôles; je sens que dans beaucoup je dois vous déplaire. Le balourd de la veille n'est plus le même homme le lendemain, et parle esprit et morale. J'admire avec quelle bonté vous supportez toutes ces disparates; heureux si votre indulgence s'étendoit jusqu'à mes camarades, et si je pouvois vous réchauffer pour nous! Deux choses vous dégoûtent, nos défauts et ceux de nos pièces. Pour ce qui nous regarde, je vous prie de songer que nous sommes des étrangers, réduits, pour vous plaire, à nous oublier nous-mêmes. Nouveau langage, nouveau genre de spectacles, nouvelles mœurs. Nos pièces originales plaisent aux connoisseurs, mais les connoisseurs ne viennent point les entendre. Les dames (et sans elles tout languit), les dames, contentes de plaire dans leur langue naturelle, ne parlent ni n'entendent la nôtre : comment nous aimeroient-elles? Quelque difficile qu'il soit de se défaire des préjugés de l'enfance et de l'éducation, notre zèle pour votre service nous encourage, et pour peu que vous nous mettiez en état de persévérance, nous espérons devenir, non d'excellens acteurs, mais moins ridicules à vos yeux, peut-être supportables. A l'égard de nos pièces, je ne puis trop envier le bonheur de nos prédécesseurs, qui vous ont attirés et amusés avec les mêmes scènes qui, remises aujourd'hui, vous ennuient, et dont vous pouvez à peine soutenir la lecture. Le goût des spectacteurs est changé et perfectionné : pourquoi celui des auteurs ne l'est-il pas de même ? Vous voulez (et vous avez raison) qu'il y ait dans une comédie du jeu, de l'action, des mœurs, de l'esprit et du sentiment ; en un mot, qu'une comédie soit un ragoût délicat, où rien ne domine, où tout se fasse sentir. Plus à plaindre encore que les auteurs, nous sommes responsables et de ce qu'ils nous font dire et de la manière dont nous le disons. J'appelle de cette rigueur à votre équité : mesurez votre indulgence sur nos efforts; nous les redoublerons tous les jours. En nous protégeant, vous vous préparez, dans nos enfans, de jeunes acteurs qui, nés parmi vous, qui, formés pour ainsi dire dans votre goût, auront peut-être un jour le bonheur de mériter vos applaudissemens. Quel que puisse être leur succès, ils n'auront jamais pour vous plus de zèle et plus de respect que leurs pères. »

On voit que la situation des comédiens italiens était difficile. La langue italienne, fort en usage à la cour, et par conséquent dans la haute société, à l'époque des reines Catherine et Marie de Médicis, était tombée en désuétude, et le public, ne la comprenant plus, ne prenait plus d'intérêt à un spectacle auquel elle servait de base. D'autre part, notre théâtre s'était formé, gagnait chaque jour en importance, et les pièces françaises écrites vingt ou trente ans auparavant pour les anciens acteurs italiens n'offraient plus aucun attrait aux spectateurs. A tout prix il fallait du nouveau, les comédiens le comprirent, et ils s'ingénièrent à découvrir des auteurs qui consentissent à leur écrire des pièces dans lesquelles serait autant que possible conservé le caractère propre à chacun d'entre eux et aux types qu'ils représentaient. La transformation offrait des difficultés, et ne fut pas l'œuvre d'un jour : c'était, en réalité, une nouvelle scène française qui se fondait, avec des acteurs étrangers, et qui devait offrir une sorte de mélange de l'art des deux pays.

Le premier essai d'une nouvelle pièce française fut cependant très heureux, et le succès de cette pièce fut considérable, bien qu'elle fût l'œuvre d'un débutant, Jacques Autreau, qui n'était encore connu que comme peintre. C'était une comédie en trois actes et un prologue, *le Port-à-l'Anglais,* accompagnée de divertissements dont la musique avait été écrite par ce compositeur charmant, Joseph Mouret, qu'on

avait si justement surnommé « le musicien des Grâces. » *Le Port-à-l'Anglais* fut représenté le 25 avril 1718. « C'est la première pièce françoise, dit un annaliste, qui ait été jouée sur le nouveau Théâtre-Italien et la première de la composition de Autreau. Le merveilleux succès qu'elle eut fixa à Paris ces comédiens, qui méditaient leur retour en Italie, parce que leur théâtre était devenu désert par l'épuisement de leurs pièces italiennes, plusieurs fois reprises, et dont d'ailleurs peu de personnes se souciaient, faute de les entendre. »

Ce premier résultat était encourageant. Les



Il dottor Balonrdo.

Italiens persistèrent dans leur volonté de jouer à l'avenir surtout des pièces françaises, et dans ce but attirèrent à eux les auteurs. Parmi ceux qu'ils réussirent à faire travailler pour leur théâtre, il faut mentionner Delisle, Avisse, D'Alençon, Jolly, Saint-Foix, Desportes, Fuzelier, Gueulette, Fagan, D'Allainval, Beauchamps, et plus tard Marivaux, de Boissy, Favart, Guyot de Merville, Chevrier et autres. Les commencements, toutefois, il faut le répéter, furent difficiles, et il fallut que dans les moments de crise quelques-uns même de leurs acteurs, qui avaient déjà fait leurs preuves sous ce rapport, vinssent en aide à la maison commune en brochant à la hâte quelques pièces qui pussent renouveler l'affiche et réveiller l'attention des spectateurs. Trois d'entre eux surtout, Riccoboni, qui avait formé la troupe, Dominique, fils de l'ancien Arlequin, et Romagnesi, qui s'y étaient venus joindre, se signalèrent de cette façon, et voici ce que dit un biographe de ce dernier : — « Romagnesi a beaucoup contribué à soutenir son théâtre, et c'est là la cause de la précipitation avec laquelle il étoit obligé de travailler, lorsque, faute de nouveautés, ce même théâtre languissoit par la disette des spectateurs. Il tâchoit d'en ramener par quelques pièces nouvelles, qu'il ne se donnoit pas le temps de perfectionner. Il composoit souvent en société avec deux ou trois amis, tels que Riccoboni et Dominique. Dans huit jours il fournissoit une pièce aux comédiens, et surtout une parodie, genre où il a presque toujours réussi. »

D'ailleurs, les Italiens employaient tous les moyens pour ramener à eux le public et se l'attacher. Le 25 juillet 1721, tout en conservant leurs quartiers d'hiver à l'Hôtel de Bourgogne, ils se transportent pour l'été dans une salle qu'ils font construire pour eux à la foire Saint-Laurent, où affluait la foule, et se mêlent ainsi aux petits théâtres, comme ils le feront désormais chaque année, en expliquant, dans des couplets d'un prologue écrit justement par Dominique, les motifs de ce déplacement :

A l'Hôtel de la Comédie,
On voit sécher sur pied Thalie;
Pour éviter un triste sort
Elle veut devenir foraine.
La troupe italienne
N'a pas tort.

Quoique notre troupe s'applique,
Nos nouveautés n'ont rien qui pique;
Chez nous le spectateur s'endort;
Le changement ici l'entraîne.
La troupe italienne
N'a pas tort.

L'espoir d'une bonne recette
Nous fait déloger sans trompette :
Messieurs, chorus, chantez bien fort,
Et même jusqu'à perdre haleine :
La troupe italienne
N'a pas tort.

C'est pourtant à cette époque que les Italiens, dans une de leurs pièces, plaçaient dans

la bouche d'un des personnages cette phrase, à la fois vaniteuse en ce qui les concernait et impertinente à l'égard des femmes mariées : « Quand on voit un homme au parterre de la Comédie-Italienne, on peut dire qu'il a laissé son chagrin chez lui, *pourvu qu'il y ait laissé sa femme.* »

La mort du régent, leur protecteur (2 décembre 1723), au lieu d'être funeste aux Italiens, qu'il avait rappelés en France, fut cause au contraire que leur situation s'affermit et devint particulièrement solide. Ils n'avaient porté jusqu'alors que le titre, d'ailleurs honorifique, de *Comédiens de Son Altesse Royale;* ils obtinrent, à partir de ce moment, l'autorisation de prendre celui de *Comédiens ordinaires du Roi*, appellation qui apportait avec elle un avantage palpable, car il s'y trouvait jointe une subvention annuelle de 15,000 livres, semblable à celle dont avaient joui leurs prédécesseurs. Telle est l'origine de la subvention dont jouit aujourd'hui notre Opéra-Comique, successeur direct des comédiens de la rue Mauconseil. C'est alors que ceux-ci firent placer sur la façade de l'Hôtel de Bourgogne les armes royales de France, avec cette inscription en lettres d'or :

HOTEL DES COMÉDIENS ITALIENS ORDINAIRES DU ROI, ENTRETENUS PAR SA MAJESTÉ, RÉTABLIS A PARIS EN L'ANNÉE MDCCXVI.

A partir de ce moment, la fortune semble se fixer sur ce théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, où d'excellents acteurs, mettant leurs talents au service d'œuvres charmantes dues à des écrivains fort distingués, vont enfin ramener la foule. C'est alors que Marivaux, et Boissy, et Saint-Foix, partageant leurs faveurs entre la Comédie-Française et la Comédie-Italienne (qui n'avait déjà plus guère d'italien que le nom) donnèrent à cette dernière bon nombre de pièces fines, ingénieuses, aimables, qui réjouissaient le public et lui causaient le plus vif plaisir. De Marivaux c'était *la Surprise de l'amour*, *la Double Inconstance*, *l'Épreuve*, *le Jeu de l'amour et du hasard*, *les Fausses Confidences;* de Boissy, *le Je ne sais quoi*, *les Talents à la mode*, *les Valets maîtres*, *le Rival favorable*, *les Amours anonymes;* de Saint-Foix, *la Veuve à la mode*, *le Sylphe*, *le Double Déguisement*, *Arlequin au Sérail*, *le Derviche*, etc., etc. Le répertoire était d'ailleurs étonnamment varié, non seulement en ce qui concerne le nombre des pièces, mais encore le genre de chacune d'elles. A côté des comédies que nous venons de citer, on voyait les plaisantes parodies tantôt en prose, tantôt en vers, de Riccoboni et de Dominique; des comédies héroïques, comme *le Comte de Neuilly*, de Boissy; quelques canevas italiens, comme *le Combat magique;* de petites comédies en vers libres, comme *l'Art et la Nature*, de Cholet; des pièces à spectacle et à divertissements, comme *les Fées rivales*, de Véronèse; de gracieux ballets-pantomimes, comme *les Filets de Vulcain*, de Riccoboni fils; de petites pièces tant en vers qu'en prose, mais entremêlées de chants et de vaudevilles, comme *les Compliments* et *la Revue des Théâtres*, de Dominique; et jusqu'à des tragi-comédies comme *la Vie est un songe*, et des comédies, françaises mêlées de scènes italiennes, comme *Arlequin camarade du diable*, de Saint-Jorry et Riccoboni père. On conviendra qu'il est difficile de plus faire pour les plaisirs du public : aussi ce public se montra-t-il satisfait, et bientôt revint-il en foule à ce théâtre dont il avait eu tant de peine à rapprendre le chemin.

De tout ceci il résulte que le nom de Comédie-Italienne appliqué à un tel théâtre n'avait plus guère de raison d'être, non plus que ceux de Gaîté et d'Ambigu-Comique, conservés aujourd'hui par des établissements dramatiques où l'on ne joue autre chose que de noirs mélodrames. La troupe pourtant s'était bien augmentée de quelques nouvelles recrues italiennes, entre autres un Arlequin, charmant, comme ses devanciers, Carlin Bertinazzi, qui fit courir tout Paris, enivré de son esprit et de sa grâce. Mais ces nouveaux acteurs jouaient le répertoire français, comme tous leurs camarades, et bientôt le personnel s'enrichit de quelques bons comédiens français, qui, tout naturellement, devaient préparer une invasion générale de ce théâtre de manière à en chasser peu à peu les premiers occupants. Dès 1755, nous voyons déjà six acteurs français ainsi introduits dans la place : Rochard, Dehesse, Chamville, Desbrosses, Mmes Favart et Catinon Foulquier, et la grande valeur de deux d'entre eux, leurs

facultés particulières, vont préparer une nouvelle et radicale transformation de ce théâtre chéri du public.

A ce moment, une troupe de chanteurs bouffes italiens, amenés à l'Opéra, venait de révolutionner Paris et de susciter, pendant deux années, une polémique violente entre les partisans et les adversaires de la musique française. Leur présence parmi nous avait eu un résultat plus utile et plus palpable. Les jolis ouvrages lyriques que ces chanteurs avaient exécutés à l'Opéra, *la Serva padrona, il Giuocatore, la Donna superba, il Maestro di musica*, etc., avaient obtenu tant de succès et de retentissement que l'on conçut le projet de les imiter sur nos théâtres, et que de cette imitation naquit



Carlin Bertinazzi, le dernier et l'un des plus célèbres Arlequins de la Comédie-Italienne à Paris.

notre opéra-comique, genre de pièces musicales qu'on a traité de bâtard, mais dont on n'a pu, depuis plus d'un siècle, déshabituer ni dégoûter les spectateurs français.

C'est justement à l'Opéra-Comique de la Foire, récemment relevé par Monnet, et où l'on ne jouait alors que des vaudevilles et des parodies, que ces imitations prirent naissance par la représentation des *Troqueurs,* première pièce française à ariettes, dont Vadé avait écrit les paroles et d'Auvergne la musique. Le succès colossal obtenu par ce petit ouvrage engagea Monnet à en donner d'autres, et bientôt, voyant que la vogue était là, la Comédie-Italienne se mit à la remorque de l'Opéra-Comique et entra dans la même voie. Elle y était du reste encouragée par la présence, dans son personnel, de deux acteurs auxquels ce genre con-

venait merveilleusement, doués qu'ils étaient d'une voix charmante, dont leur bonne éducation musicale leur faisait tirer un excellent parti. Je veux parler de Mme Favart et de Rochard, qui, tout d'abord, remplirent la salle pendant plus de deux cents représentations avec *la Servante maîtresse*, traduction de *la Serva padrona*.

Mais la Comédie-Italienne, qui ne se rappelait pas que la Comédie-Française et l'Opéra lui avaient cherché naguère des chicanes indignes, voulut à son tour abuser de sa puissance envers plus faible qu'elle, et imposer silence à ce gentil Opéra-Comique qui lui avait montré le chemin. Irritée des succès de ce dernier, elle prétendit le faire taire et, à force d'intrigues, finit par y réussir. Elle obtint, en 1761, la fermeture de ce théâtre, à la condition d'en recueillir chez elle les débris, c'est-à-dire de donner asile à six de ses principaux artistes, qui étaient Clairval, Audinot, Laruette, Bouret, Mlles Nessel et Deschamps. Mais, comme il arrive toujours, ce furent les vaincus qui absorbèrent les vainqueurs, et les artistes de l'ancien Opéra-Comique, Clairval et Laruette en tête, prirent le pas sur la plupart de leurs nouveaux camarades et implantèrent d'une façon définitive et presque exclusive, sur les planches de la Comédie-Italienne, le genre des pièces à ariettes, qui échangèrent plus tard cette qualification contre celle d'opéras-comiques.

De ce jour, ce théâtre se transforme décidément et devient une véritable scène lyrique. A Mme Favart et à Rochard, à Clairval et à Laruette, viennent se joindre successivement une foule d'excellents artistes qui se feront un nom dans le genre nouveau et le porteront à un point de véritable perfection : Caillot, Trial, Chenard, Mme Laruette, Mme Trial, Mlle Desglands, puis Nainville, Narbonne, Mme Dugazon, Mlle Colombe... L'orchestre prend du corps et est augmenté selon les exigences de la situation. On fait appel aux auteurs, aux compositeurs, et, parmi les premiers, Favart, Anseaume, Sedaine, d'Hèle, Marmontel, parmi les seconds, Duni, Laruette, Philidor, Monsigny, Grétry et quelques autres, réunissant leur action, associant leurs efforts, créent en quelques années tout un répertoire charmant, du milieu duquel surgissent de véritables chefs-d'œuvre qui sont la gloire de l'art français. Parmi ces ouvrages, qui se succédaient avec rapidité et dont on peut dire que le public était affolé, il convient de citer surtout *les Deux Chasseurs et la Laitière, la Fée Urgèle, les Moissonneurs, le Maréchal ferrant, Blaise le Savetier, le Bûcheron, le Sorcier, le Médecin de l'amour, le Docteur Sangrado, Rose et Colas, les Aveux indiscrets, On ne s'avise jamais de tout, le Déserteur, le Tableau parlant, Lucile, les Deux Avares, Zémire et Azor, l'Ami de la Maison,* etc.

C'était une ère nouvelle qui s'ouvrait pour la Comédie-Italienne, une dernière transformation qui s'opérait en elle et que le public encourageait de toutes ses forces. Au bout de quelques années les dernières pièces italiennes avaient complètement disparu du répertoire, les comédies françaises elles-mêmes n'étaient presque plus qu'un souvenir, et le théâtre était à peu près exclusivement consacré à la représentation des pièces à ariettes et de quelques rares vaudevilles. En 1780, il ne restait plus, des anciens acteurs italiens, que le seul Carlin, et la troupe entière était devenue française. Quelques nouveaux musiciens s'étaient fait jour, Dézèdes, Desbrosses, Gossec, Martini, De Méreaux, Vachon, et on leur devait de jolis ouvrages, tels que *Julie, l'Erreur d'un moment, les Trois Fermiers, Blaise et Babet, les Pêcheurs, Toinon et Toinette, l'Amoureux de quinze ans, le Retour de Tendresse,* etc. Bientôt la Comédie-Italienne va renoncer à la salle de l'Hôtel de Bourgogne, qu'elle occupe depuis plus de soixante ans, et se faire construire en plein boulevard, par l'architecte Heurtier, sur des terrains appartenant au duc de Choiseul, un théâtre vaste, spacieux, élégant, bien aménagé, et qui la mettra au centre du Paris oisif et de bon ton. C'est en 1783, le 28 avril, que se fait l'inauguration de cette salle, et c'est la présence de la Comédie-Italienne en ce lieu qui fait donner à cette partie du boulevard le nom de boulevard des Italiens (1).

Mais la Comédie-Italienne va voir s'élever

(1) Incendié il y a une cinquantaine d'années, ce théâtre fut reconstruit à la même place. C'est celui qu'occupe aujourd'hui l'Opéra-Comique.

contre elle une concurrence redoutable. Le 26 janvier 1789, Léonard, coiffeur de la reine Marie-Antoinette, et Viotti, le violoniste célèbre, inaugurent, sous le titre de théâtre de Monsieur, une nouvelle entreprise dramatique qui prendra bientôt celui de théâtre Feydeau, et qui, après quelques tâtonnements, quelques brillants essais en divers genres, se consacrera exclusivement à l'exploitation de l'opéra-comique français. Une lutte directe s'établit alors entre les deux établissements rivaux, lutte qui se continue pendant une douzaine d'années et qui, à cette époque où la musique française était représentée par tant d'artistes admirables, nous vaut toute une longue série de chefs-d'œuvre. Dalayrac, Berton, Boieldieu, Méhul, Cherubini, Lesueur, puis Champein, Catel, Della Maria, Solié, Devienne, Jadin, et bien



Types et personnages de la Comédie-Italienne, d'après Lancret.

d'autres, deviennent les fournisseurs attitrés des deux théâtres, qui, chacun à l'affût de ce qui se passe chez le voisin, se jalousent tellement qu'ils font parfois traiter le même sujet par deux compositeurs différents. La Comédie-Italienne, qui, vers 1790, abandonne enfin ce nom pour prendre celui de théâtre Favart, qu'elle échange peu après contre le titre d'Opéra-Comique national, donne successivement *Paul et Virginie* (Kreutzer), *Euphrosine*, *Camille* ou *le Souterrain*, *Roméo et Juliette* (Dalayrac), *Stratonice*, *Gulnare* ou *l'Esclave Persane*, *Zoraïme et Zulnare*, *Lodoïska* (Kreutzer), *le Prisonnier*, *la Dot de Suzette*, *Adolphe et Clara*, *Ariodant*, *Maison à vendre*, *le Calife de Bagdad*, *Béniowski*, *le Délire*, *Montano et Stéphanie*, *l'Irato;* pendant ce temps, on joue au théâtre Feydeau *les Visitandines*, *Lodoïska* (Cherubini), *la Caverne*, *Télémaque*, *Paul et Virginie* (Lesueur), *Médée*, *les Deux Journées*,

la Famille Suisse, Roméo et Juliette (Steibelt), *l'Hôtellerie portugaise*, etc. Les efforts sont incessants de part et d'autre, étonnante est l'énergie, immense le talent dépensé, et pourtant la situation de chacun des deux théâtres devient chaque jour plus délicate et plus difficile, et une double catastrophe est à craindre. C'est alors que l'on songe à une fusion de nos deux grandes scènes musicales secondaires, et que, ce plan arrêté, les deux troupes se fondent en effet en une seule, qui continue ses représentations dans la salle du théâtre Feydeau et qui prend le titre officiel de théâtre de l'Opéra-Comique (1801).

Dès lors, la Comédie-Italienne, dont le nom, depuis longtemps déjà, était passé en quelque sorte à l'état de fiction historique, a cessé complètement d'exister. Scaramouche, Pantalon, Arlequin, Pierrot, Mezzetin, Trivelin, Cassandre, Isabelle, Colombine, tous ces types charmants, pleins de grâce et d'esprit, de finesse élégante et de malice joyeuse, qui avaient enchanté les pères, mais qui pour les fils ne représentaient plus qu'un souvenir lointain s'éteignant dans les ombres d'un passé inconnu et disparu, tous ces êtres séduisants et mignons cèdent définitivement la place à un monde nouveau et perdent jusqu'au nom collectif qu'ils avaient rendu si fameux, jusqu'au drapeau que pendant plus de deux siècles ils avaient porté si fièrement. Les « Comédiens-Italiens ordinaires du Roi, entretenus par Sa Majesté, » s'évanouissent et s'effacent devant le théâtre bientôt « impérial » de l'Opéra-Comique, et l'histoire, ouvrant un chapitre nouveau, ne connaîtra plus désormais que ce dernier. Il n'en est pas moins vrai que cette brillante Comédie-Italienne, si pimpante, si souriante et si vivace, a tenu pendant longtemps une place énorme dans les préoccupations parisiennes, et, qui plus est, qu'à ses débuts en France elle a exercé sur la marche de notre théâtre une influence considérable, fécondante, et dont il n'est que juste de reconnaître les bienfaits et la portée.

COMÉDIE DE MŒURS. — « La comédie de mœurs, a dit Picard, se propose de mettre sous nos yeux les habitudes d'une certaine classe d'hommes, ou d'une condition déterminée. Elle fronde ces ridicules que la mode enfante et détruit, et mêle quelquefois à leur peinture celle de mœurs ingénues et aimables. Ici, la pièce n'est pas fondée sur un seul caractère ; elle doit présenter la réunion des diverses nuances dont chacune, prise séparément, ne pourrait faire le sujet d'une comédie. Or, comme ces nuances varient à l'infini, et que le même siècle voit souvent les mœurs changer plusieurs fois dans son cours, ce champ offre au poète une moisson toujours nouvelle. » Dans le genre de la comédie de mœurs, il faut citer, comme échantillons particulièrement heureux, *la Petite Ville*, de Picard, *Bertrand et Raton* et *la Camaraderie*, de Scribe.

COMÉDIE LYRIQUE. — C'est la qualification qu'on a donnée parfois, jadis, à quelques pièces à ariettes, telles que celles que nous désignons aujourd'hui sous le nom d'opéras-comiques. Ce titre de comédie lyrique était beaucoup plus naturel, plus caractéristique, plus rationnel que ce dernier, et il est fâcheux qu'il n'ait pas prévalu.

COMÉDIE-VAUDEVILLE. — Lorsque l'opérette n'avait pas tout envahi chez nous, lorsqu'on jouait encore le vaudeville sur nos théâtres, on donnait ce nom de comédie-vaudeville aux pièces mêlées de couplets dont le ton et le genre se rapprochaient de ceux de la comédie proprement dite. Scribe, Mélesville, Bayard, Mazères, Ancelot, Mme Ancelot, ont écrit une foule de comédies-vaudevilles. Quelquefois on les désignait aussi sous le titre de *comédies mêlées de chants*.

COMÉDIEN, COMÉDIENNE. — Celui ou celle qui fait profession de jouer la comédie. L'art du comédien, a dit Jean-Jacques Rousseau, est « l'art de se contrefaire, de revêtir un autre caractère que le sien, de paraître différent de ce qu'on est, de se passionner de sang-froid, de dire autre chose que ce qu'on pense aussi naturellement que si on le pensait réellement, et d'oublier enfin sa propre place à force de prendre celle d'autrui ». Rousseau n'a pas, dans cette froide définition, donné carrière à

son éloquence ordinaire. Lui, le grand poète, dont l'extrême sensibilité était poussée souvent à un point si excessif, est resté froid et impassible devant cette manifestation si admirable de la sensibilité humaine : l'art du comédien. Nous ne chercherons pas à faire mieux que lui ; nous dirons seulement que s'il est beaucoup d'acteurs, il existe bien peu de comédiens dignes de ce nom, de ces comédiens qui réunissent aux dons naturels du physique, de l'organe, de la chaleur, de la physionomie, les qualités acquises par l'étude, par l'expérience, par la pénétration, et qui leur permettent de charmer, de séduire, d'attendrir ou d'émouvoir tout un public en quelque sorte suspendu à leurs lèvres et attentif à leur moindre parole, à leur moindre geste, à leur moindre mouvement (1).

COMÉDIENS DU ROI. — C'est le titre officiel que portaient les acteurs de la troupe de Molière, devenue en 1680, quelques années après la mort du maître, la Comédie-Française, par suite de sa jonction avec celle de l'Hôtel de Bourgogne. Plus tard, les acteurs de la Comédie-Italienne, lorsque, ainsi que ceux de la Comédie-Française, ils eurent été subventionnés par le souverain, reçurent et prirent aussi ce titre de « comédiens du roi », qui d'ailleurs n'était pas purement honorifique. On peut dire, en effet, que les comédiens de ces deux théâtres étaient réellement au service du roi, car non seulement ils allaient souvent jouer à la cour lorsque le prince était à Paris, mais ils étaient fréquemment appelés auprès de lui dans les résidences d'été, soit à Versailles, soit à Fontainebleau, soit à Chambord, et c'était même la plupart du temps à la cour qu'avaient lieu les premières représentations d'ouvrages importants, ouvrages dont le public parisien n'avait que très rarement la primeur.

Au reste, outre la subvention, les comédiens devaient à cette situation d'autres avantages très palpables, que Chappuzeau nous fait connaître ainsi dans son *Théâtre-François* (1675) :

> Ils sont tenus, dit-il, d'aller au Louvre quand le Roy les mande, et on leur fournit de carrosses autant qu'il en est besoin. Mais quand ils marchent à Saint-Germain, à Cambor, à Versaille, ou en d'autres lieux, outre leur pension qui court toûjours, outre les carrosses, chariots et chevaux qui leur sont fournis de l'Écurie, ils ont de gratification en commun mille écus par mois, chacun deux escus par iour pour leur dépence, leurs gens à proportion, et leurs logemens par fourriers. En représentant la comédie, il est ordonné de chez le Roy à chacun des acteurs et des actrices, à Paris ou ailleurs, esté et hyver, trois pièces de bois, une bouteille de vin, un pain, et deux bougies blanches pour le Louvre ; et à Saint-Germain un flambeau pesant deux livres ; ce qui leur est apporté ponctuellement par les officiers de la fruiterie, sur les registres de laquelle est couchée une collation de vingt-cinq escus tous les jours que les comédiens représentent chez le Roy, estant alors commensaux. Il faut ajoûter à ces avantages qu'il n'y a guère de gens de qualité qui ne soient bien aises de régaler les comédiens qui leur ont donné quelque lieu d'estime ; ils tirent du plaisir de leur conversation, et sçavent qu'en cela ils plairont au Roy, qui souhaite que l'on les traitte favorablement. Aussi void on les comédiens s'aprocher le plus qu'ils peuvent des princes et des grands seigneurs, sur tout de ceux qui les entretiennent dans l'esprit du Roy, et qui, dans les occasions, sçavent les appuyer de leur crédit.

Ce titre de « Comédiens du Roi » ne fut jamais donné aux chanteurs de l'Opéra, théâtre subventionné pourtant sur la cassette, comme l'étaient la Comédie-Française et la Comédie-Italienne ; mais on doit remarquer que l'Opéra s'appelait officiellement l'Académie *royale* de musique. On sait que lorsque, à deux reprises, l'empire fut établi en France, les « comédiens ordinaires du roi » devinrent les « comédiens ordinaires de l'empereur ».

COMIQUE (DU) AU THÉATRE. — Une définition du comique au théâtre n'est point chose aisée à faire. J'en trouve une fort intéressante dans cette page de M. Artaud, et je m'en empare ; le lecteur n'aura pas à s'en plaindre :

(1) Nous avons dit, au mot *Acteur*, ce qu'était la condition morale des comédiens chez les Grecs et les Romains ; voici comment la jugeait la Bruyère, au dix-septième siècle : — « La condition des comédiens était infâme chez les Romains et honorable chez les Grecs : qu'est-elle chez nous ? On pense d'eux comme les Romains, on vit avec eux comme les Grecs. »

Il n'y a pas de règle, dit cet écrivain, pour produire le comique; il ne peut naître que d'une entière liberté d'imagination. Le poète, par un double procédé dont il a le secret, l'observe et l'idéalise. Le comique est semé dans le monde, il nous coudoie à chaque pas, mais il y est épars; il faut que le poète le recueille et le mette en œuvre, qu'il le combine dans une action et le concentre sur des personnages choisis; il l'épure et l'élève à l'idéal; même dans la caricature, il est possible de ne pas perdre le sentiment du beau : alors il produit le rire perfectionné, le rire comique, et cette œuvre devient la comédie.

La comédie est de toutes les œuvres poétiques celle où l'exhibition du ridicule est la plus abondante et la plus complète. Sa perfection, avons-nous dit, résulte d'un mélange de réalité et d'idéal; c'est l'œuvre combinée de l'observaiton et de l'imagination. La tâche du poète est de concentrer sur un personnage individuel les ridicules qu'il observe dans le monde; mais l'imitation libre intervient dans ce travail, et tout en retraçant les travers des



Molière invoquant le génie de la comédie.

hommes, tout en peignant avec une gaieté hardie les extravagances des fous, elle se maintient dans des régions supérieures d'où elle plane sur nos misères; elle réveille en badinant le noble sentiment du vrai intellectuel, et, tout en égayant l'esprit par le spectacle de nos ridicules, elle fait luire à ses yeux quelques rayons de la loi morale. C'est ainsi que le spectateur, en contemplant des fictions qui pourtant ne sont pas sans réalité, entrevoit l'idéal sous ces légères caricatures de la vie.

On peut distinguer le comique de caractère, le comique de situation, et le comique de détails.

Le comique de caractère est celui qui s'attache à peindre et à développer un caractère principal; il doit le montrer sous toutes ses faces, et dans toutes ses nuances; il doit être fidèle à la nature et à la vérité. Il suppose beaucoup d'observation, la connaissance du cœur humain, l'expérience de la vie et du commerce des hommes; il exige en outre beaucoup d'art dans la conduite de l'action, et le talent de coordonner tous les détails au caractère principal, sans sacrifier les personnages secondaires. Chaque caractère représente des classes d'individus; c'est un vice, un travers général, dont il est comme le type; et pourtant il doit avoir son individualité, sa physionomie originale. Tartuffe représente tous les faux dévots, cependant jamais poète a-t-il créé un être plus réel et plus vivant?

Le comique de situation fait des hommes le jouet des événements; il montre leurs plans et leurs projets divers aux prises les uns avec les autres, ou déjoués par les accidents du hasard. Un exemple du comique de situation est la scène où Harpagon, au moment de conclure un prêt usuraire avec un jeune dissipateur, se trouve en présence de son fils, qui reconnaît, dans son père, l'usurier dont il vient de maudire la rapacité. Les méprises en sont une source à peu près intarissable. Ainsi une des situations les plus fertiles en comique est celle où Regnard nous montre la fureur également risible de Ménechme le campagnard, qui croit que deux friponnes veulent le duper, et d'Araminte avec sa suivante, qui se voient insultées et méprisées. Mais la perfection du comique consiste à mettre le caractère en contraste avec la situation; c'est celui dont l'effet est le plus immanquable : par exemple, lorsque l'avare veut donner à dîner, rien n'est plus plaisant que de voir le combat qu'il se livre en lui-même, et la lésine qui retient un des cordons de sa bourse, qu'il voulait délier en vue de plaire à sa future.

Au comique de détails se rapportent la vivacité des reparties, le tour original, la manière plaisante d'envisager les choses; il sème les mots piquants, il saisit des rapports inattendus entre les objets les plus éloignés. C'est dans les détails surtout qu'éclate la verve comique, cette *vis comica* que César regrettait dans Térence, et que Molière et Regnard ont souvent rencontrée.

En matière de comique théâtral, il faut toujours en revenir à Molière, et à ses deux ancêtres Plaute et Térence. C'est ce qui donne toujours raison à la jolie épitaphe que la Fontaine fit pour son ami :

> Sous ce tombeau gisent Plaute et Térence,
> Et cependant le seul Molière y gît.
> Leurs trois talens ne formoient qu'un esprit,
> Dont le bel art réjouissoit la France.
> Ils sont partis, et j'ai peu d'espérance
> De les revoir, malgré tous nos efforts.
> Pour un long tems, selon toute apparence,
> Térence, et Plaute, et Molière sont morts.

COMIQUES (EMPLOI DES). — Lorsqu'on dit d'un acteur qu'il joue les comiques, c'est-à-dire les rôles comiques, cet emploi n'a pas besoin d'être autrement caractérisé, le mot étant suffisamment expressif de sa nature. On doit cependant observer que l'emploi dit des *comiques*, bien qu'il se subdivise lui-même en *premiers comiques* et en *seconds comiques*, ne comporte pas tous les rôles comiques du genre masculin, et que cette catégorie très nombreuse de rôles amène plusieurs distinctions. Les comiques proprement dits ne comprennent que des rôles sinon toujours jeunes, du moins alertes et vifs ; les rôles *marqués*, c'est-à-dire représentant des personnages plus ou moins âgés, forment une classe à part, comprenant elle-même plusieurs subdivisions, telles que *financiers*, *grimes*, *pères nobles* (Voy. ces mots). Nous nous en tiendrons ici aux comiques proprement dits.

Dans le répertoire classique, l'emploi des premiers comiques comprenait d'abord tous les rôles appartenant à ce qu'on appelait, d'après leur costume, la *grande livrée* (Voy. LIVRÉE), et dont les types caractéristiques sont Sganarelle du *Festin de Pierre*, Mascarille de *l'Étourdi*, Pasquin du *Dissipateur*, Hector du *Joueur*, Labranche de *Crispin rival de son maître*, etc. Parmi les autres rôles de premiers comiques, on distinguait surtout Sganarelle du *Médecin malgré lui*, Gros-René du *Dépit amoureux*, Scapin des *Fourberies de Scapin*, Crispin du *Légataire universel*, puis Figaro dans les deux chefs-d'œuvre de Beaumarchais, Frontin de *Turcaret*, Pathelin de *l'Avocat Pathelin*, Scapin des *Jeux de l'amour et du hasard*, l'Intimé des *Plaideurs*, etc. Dans le répertoire moderne, on compte parmi les premiers comiques Dubouloy des *Demoiselles de Saint-Cyr*, Oscar dans *Oscar* ou *le Mari qui trompe sa femme*, Giboyer dans *les Effrontés*.

Au nombre des seconds comiques du grand répertoire, il faut classer les rôles de la *petite livrée*, tels que Covielle du *Bourgeois gentilhomme*, l'Olive de *la Fausse Agnès*, la Flèche de *l'Avare*, le marquis du *Joueur*, l'Olive de *Guerre ouverte*, puis Mascarille du *Dépit amoureux*, Lubin des *Fausses Confidences*, Dandin des *Plaideurs*, Silvestre des *Fourberies de Scapin*, Jodelet des *Précieuses ridicules*, M. Loyal de *Tartuffe*, Thomas Diafoirus du *Malade imaginaire*, et enfin tous les Crispins, à l'exception de celui du *Légataire*, qui appartient aux premiers comiques.

On sait combien de grands artistes se sont

illustrés, à la Comédie-Française, dans l'emploi des comiques : les trois Poisson, Préville, Dazincourt, Dugazon, Baptiste, la Rochelle, Michot, Saint-Fal, Thénard, Monrose père, Cartigny, Samson, MM. Régnier, Got, Coquelin aîné. Dans les théâtres de genre, nombre d'artistes aussi se sont rendus fameux dans cet emploi ; sans les vouloir citer tous, ce qui serait impossible, nous en nommerons cependant quelques-uns : Bourdais, Fusil, Talon, Volanges, Brunet, Tiercelin, Potier, Perlet, Laruette, Trial, Dozainville, Numa, Lepeintre aîné, Lepeintre jeune, Achard, Arnal, Levassor, Sainville, Grassot, Alcide Tousez, Boutin, Geoffroy, puis



Lepeintre aîné, l'un des meilleurs comiques dans le genre du vaudeville.

MM. Bouffé, Hyacinthe, Saint-Germain, Brasseur, Paulin Ménier, Parade, Delannoy, Daubray, Berthelier, Landrol, Milher, Lhéritier, Dupuis, Lassouche, Christian, etc.

On distingue parfois certains rôles comiques par la désignation de *comiques jeunes* et *comiques marqués;* mais cela ne sert qu'à caractériser la nature de tel ou tel rôle, et non l'emploi lui-même, qui, nous l'avons dit, ne comprend que deux subdivisions très nettes : les *premiers comiques* et les *seconds comiques.*

COMITÉ. — Lors de la formation des théâtres en France, tous étaient régis par des sociétés de comédiens, qui se réunissaient pour exercer leur profession et géraient eux-mêmes leurs entreprises. Peu à peu, des entrepreneurs particuliers se substituèrent à ces sociétés, se

chargeant à leurs risques et périls de la direction des théâtres. A Paris, les deux dernières sociétés de comédiens qui subsistèrent furent celles de la Comédie-Italienne, devenue l'Opéra-Comique, qui fut dissoute aux environs de 1830, et de la Comédie-Française. Cette dernière est la seule qui existe aujourd'hui.

Dans ces sociétés, tous les associés ne prenaient pas part à l'administration générale du théâtre ; c'est-à-dire que si tous avaient leur place et leur vote dans les assemblées générales, la conduite journalière des affaires était déléguée par eux à un comité pris dans leur sein et qui administrait au nom de tous. C'est ainsi que cela se passe encore de nos jours à la Comédie-Française, et l'on pourra se faire une idée des fonctions confiées au comité de ce théâtre, par la façon dont ces fonctions étaient réglées, au dernier siècle, à la Comédie-Italienne. Par le fait de la subvention qu'elle recevait, cette dernière était, comme la Comédie-Française, placée sous la surveillance de l'autorité supérieure; or, voici comment, dans le *Règlement pour les Comédiens-Italiens ordinaires du Roi* établi en 1781 par le maréchal duc de Richelieu, gentilhomme de la chambre, se trouvait institué le comité de la Société :

Pour nous mettre à portée de connoître les abus qui pourroient se glisser dans l'administration et police intérieure de la Société, nous ordonnons que la Société de la Comédie Italienne sera régie et administrée, dans son intérieur, par un Comité permanent, qui sera composé de onze comédiens, y compris le semainier perpétuel et le premier des deux autres semainiers en exercice. Voulons qu'à l'instar de ce qui a été établi par SA MAJESTÉ pour les Comédiens François, au Comité seul appartienne le droit de faire le projet de répertoire ; de régler le temps où les pièces doivent être mises à l'étude ; d'entendre la lecture des pièces nouvelles, et de les recevoir s'il y a lieu ; d'examiner les pièces destinées pour les spectacles des Foires et des boulevards ; d'entendre le rapport des semainiers, relativement à la police de la Société, et de prononcer sur leur rapport ce qu'il appartiendra ; de juger et réprimer tout ce qui pourroit être contraire au bon ordre, et de proposer, relativement à ce que dessus, les amendes qu'il jugera nécessaires ; d'examiner les sujets qui se présenteront pour débuter, de s'informer de leur conduite, et d'en donner son avis aux supérieurs, qui prononceront définitivement sur leur renvoi ou admission ; de chercher à concilier les difficultés, s'il s'en élève, au sujet des comptes ; de donner chaque année, huit jours avant la clôture du théâtre, son avis sur la distribution des fonds du séquestre, dont il présentera un rôle aux supérieurs, pour être par eux approuvé ou réformé, s'il y a lieu ; de faire les marchés, d'arrêter les comptes, de vérifier la caisse, d'ordonner les dépenses journalières, ordinaires et extraordinaires ; d'inspecter, juger et ordonner dans toutes les parties du spectacle ; de juger les différends qui pourroient survenir entre les comédiens, ainsi que les contestations des directeurs et acteurs de province ; de notifier, soit aux comédiens ou autres personnes intéressées, les ordres qui leur seront adressés par les supérieurs ; de veiller à ce que les compliments de clôture et de rentrée ne renferment rien que de convenable ; en un mot, de régler toutes les affaires de la Comédie, générales ou particulières, de quelque nature qu'elles soient, notre intention étant que ledit Comité, assisté des Conseils ordinaires de la Comédie, soit désormais le représentant et le gérant de ladite Société, excepté le seul cas où il s'agiroit d'aliéner ses immeubles, ou de les engager par des emprunts, ce qui ne pourroit être fait que dans une assemblée générale. Permettons néanmoins audit Comité d'assembler toute la Société, quand il le jugera utile et convenable, après avoir obtenu notre agrément à ce sujet, auquel cas les délibérations seront prises dans l'assemblée générale, en la manière accoûtumée et à la pluralité des voix.

En tenant compte de la différence des temps, on voit ce que peut être et ce qu'est, aujourd'hui encore, le rôle d'un comité dans une société de comédiens.

COMITÉ D'ADMINISTRATION, DE DIRECTION. — Dans une entreprise théâtrale qui réunit et engage les intérêts de deux ou plusieurs directeurs associés, chacun d'eux a naturellement voix égale au chapitre, et les associés forment un comité d'administration ou de direction qui règle, gère et dirige tous les détails de l'entreprise.

COMITÉ DE LECTURE. — Autrefois, tout théâtre qui se respectait avait un comité de lecture, composé de gens de lettres, qui avait charge de lire toutes les pièces présentées

à la direction, et de les accepter ou de les refuser, en faisant connaître les motifs de sa décision. Non seulement la Comédie-Française et l'Odéon, mais le Gymnase, le Vaudeville, les Variétés, la Porte-Saint-Martin, avaient des comités de lecture dans lesquels on rencontrait les noms de Charles Nodier, Germain Delavigne, Malitourne, Ancelot, Pigault-Lebrun, Piis, Vatout, Vial, Mahérault, Barré, Viennet, Merle, Comberousse, etc. Les théâtres lyriques, eux aussi, avaient leur comité de lecture, formé



A.-P.-A. de Piis.

de gens de lettres et de compositeurs. Plus tard, les théâtres se contentèrent d'avoir un lecteur chargé de prendre connaissance des manuscrits et d'en rendre compte au directeur; puis celui-ci bientôt assuma seul cette tâche, et l'on ne trouve plus aujourd'hui de comité de lecture qu'à la Comédie-Française. (Voy. RÉCEPTION DE PIÈCES.)

COMMEDIA (*LA*) *DELL' ARTE*. — *La comédie de l'art*. C'est le nom que les Italiens, qui furent nos initiateurs en matière d'exécution théâtrale, donnèrent à une forme de l'art toute particulière et qu'eux seuls paraissent avoir pratiquée, la comédie improvisée, qu'ils nommaient ainsi, *la commedia dell' arte,* par opposition à la comédie écrite ou soutenue, *la commedia sostenuta*. Celle-ci n'a guère commencé qu'au quinzième siècle, avec l'Arioste, Machiavel, Bibbiena, Ruzzante, l'Arétin, tandis que l'origine de la comédie de l'art, qui s'appelait aussi *la commedia all' improvviso,* se perd dans la nuit des temps et paraît avoir sa source dans les atellanes antiques. A l'époque même où la comédie régulière prenait naissance, la comédie improvisée était déjà un art très savant, très avancé, très raffiné, qui, malgré les progrès rapides de la première, ne craignit pas d'engager la lutte avec elle, et, plus qu'elle, créa des types, des caractères, que l'on vit, traçant dans l'imagination une empreinte profonde, se vulgariser par leur originalité puissante et bientôt se faire admirer de l'Europe entière.

Dans un livre excellent, aussi solide par le fond que séduisant par la grâce du sujet et la façon dont il est traité, *Molière et la comédie italienne,* M. Louis Moland a retracé avec un rare bonheur les lignes physionomiques de l'ancienne *commedia dell' arte*. Je vais lui emprunter quelques détails caractéristiques :

Si cette forme de l'art, dit l'écrivain, s'est uniquement produite en Italie, c'est que les Italiens ont porté plus loin que tout autre peuple le talent du mime et de l'acteur... Ajoutez que dans l'Italie catholique la profession du théâtre fut sans contredit plus considérée qu'en aucun pays du monde; les princes et les cardinaux témoignaient pour cet art une admiration sans scrupules. Les saints même lui témoignaient une certaine indulgence; on a souvent cité à ce propos un trait curieux de l'administration de saint Charles Borromée, le grand archevêque de Milan... Les Académies, si nombreuses et si influentes en Italie, s'empressaient de recevoir dans leur sein les comédiens et les comédiennes distingués. Il s'ensuivit que ceux qui embrassèrent cette profession furent souvent des gens bien nés, instruits, poètes et beaux esprits. Il n'est pas surprenant, dès lors, qu'ils ne se bornèrent point au rôle d'interprète, qu'ils se chargèrent d'inventer, non seulement le scenario, mais le dialogue. Une imagination vive, un langage souple et harmonieux leur rendaient facile l'improvisation, qui était, du reste, dans les habitudes de la nation.

On comprend donc, au milieu de l'épanouissement de tous les arts que faisait fleurir la Renaissance, les progrès de la *commedia dell' arte.*

Elle partit des tréteaux, des parades de foire, des mascarades et divertissements du carnaval, cela n'est pas douteux. Les bouffons et les masques créèrent les types qui allaient se perpétuer et devenir bientôt cosmopolites. En même temps qu'ils conservaient les souvenirs et souvent les costumes et les attributs des grotesques antiques, ils inventaient des caricatures nouvelles, des parodies satiriques. Chaque province, chaque ville concourait à la fête, fournissait son personnage. Les villes d'université comme Bologne enfantèrent tout naturellement le docteur, le pédant ridicule, dont chaque mot est une délicieuse ânerie; les modèles n'étaient pas rares dans un temps où l'engouement pour les lettres grecques et latines dégénérait aisément en folie; c'était l'époque où Philelphe le Florentin et Timothée entamaient, à propos de la forme d'une syllabe grecque, une querelle acharnée, dans laquelle le dernier jouait et perdait sa grande barbe et en mourait de chagrin. La commerçante Venise caricaturait le vieux marchand, tantôt magnifique, tantôt avare, vaniteux, galant et toujours dupé, et créait messer Pantalon. Les Espagnols fanfarons, maîtres de la plus grande partie de l'Italie, firent ressusciter le *Miles gloriosus* de Plaute, le capitan, le matamore, qui jouit d'une si grande popularité. Quant aux fourbes, les Napolitains en particulier n'en laissaient pas perdre la race, ils étaient bien capables d'enrichir la fertile lignée des valets intrigants et impudents du théâtre antique. Les personnages du Niais, du Badin durent sans doute le jour aux rivalités de cités voisines; c'est ainsi que dans nos cantons nous voyons courir d'intarissables plaisanteries sur les habitants de telle bourgade ou de tel village, devenus, on ne sait trop pourquoi, les héros de tous les bons contes qui se font à vingt lieues à la ronde. Si nos villageois avaient le génie de la comédie, ils en feraient des masques comme les Italiens. En Italie, de petites villes, comme Bergame ou Bisceglia, eurent le privilège de fournir les meilleurs types de la bêtise comique toujours mêlée d'un peu de malice et de ruse.

Tous ces personnages ramassés sur la place publique, la *commedia dell' arte* les mit en scène et les fit servir au divertissement, non seulement du peuple, mais des cours les plus brillantes et des plus doctes académies. Comme on le voit, cela formait déjà un certain ensemble : on avait le docteur, le capitan, messer Pantalon, les *zanni*, valets fourbes ou imbéciles, Brighelle, Arlequin, Scapin, Mezzetin, Covielle, Pierrot, etc. Il fallut se compléter par les couples amoureux, autour desquels s'agite nécessairement toute action comique : les Horace et les Isabelle se joignirent aux masques bouffons. Les suivantes au minois éveillé, les Francischine et les Zerbinette firent face aux valets, et les aidèrent à tromper et à exploiter les vieillards. On fut dès lors en mesure de jouer des comédies aussi intriguées qu'on pouvait le souhaiter dans le pays de l'imbroglio.

Tels furent les principaux rôles dont la comédie de l'art se composa d'abord. Ces rôles sont fixés d'avance, invariables comme les masques, comme les costumes qui appartiennent à chacun d'eux.



Costume du Pantalon italien.

Dès qu'on aperçoit la terrible moustache du Capitan, on est assuré qu'il va se livrer à d'extravagantes fanfaronnades. La robe noire du docteur apparaît-elle, on doit s'attendre à le voir appliquer des sentences à tort et à travers et estropier du latin. Si Brighelle montre son museau pointu, préparez-vous à le voir ourdir quelque trame perfide; ainsi de suite. Chacun reste fidèle à son rôle. La comédie se joue comme avec les pièces connues d'un échiquier...

Cette persistance de chaque acteur dans son personnage rendait plus facile l'obligation d'improviser le dialogue, ce qui était, comme nous l'avons dit, une condition essentielle de la comédie de l'art. Chacun pouvait se faire un fonds plus ou

moins riche de traits conformes à son caractère. « Les comédiens, disait Niccolo Barbieri, étudient beaucoup et se munissent la mémoire d'une grande provision de choses : sentences, *concetti*, déclarations d'amour, reproches, désespoirs et délires, afin de les avoir tout prêts à l'occasion, et leurs études sont en rapport avec les mœurs et les habitudes des personnages qu'ils représentent. » Ainsi l'on verra l'un des capitans les plus renommés, Francesco Andreini, publier ses *Brarure*, ses bravacheries, divisées en plusieurs discours.

L'esprit devait d'ailleurs se plier, se façonner à ce rôle perpétuel, et l'on finissait par entrer sans doute dans la peau de son personnage. Cela n'eût pas suffi toutefois pour empêcher la confusion de s'introduire dans la comédie, si les péripéties n'en avaient été réglées d'avance. L'usage s'établit donc d'écrire le sujet et le plan de la pièce. Ces canevas furent plus ou moins développés : ils se bornaient parfois à un sommaire très précis, que l'on affichait dans les coulisses et que les acteurs pouvaient consulter avant d'entrer en scène. Parfois aussi, lorsque les pièces devinrent très compliquées, très chargées de personnages et d'incidents, les canevas entraient dans tous les détails de l'action ; la trame était tissue avec soin ; à l'acteur d'y broder les arabesques d'une libre fantaisie, suivant la disposition du moment et celle que montrait le public.

Les acteurs de la comédie de l'art n'avaient pas seulement, pour vaincre les difficultés de l'improvisation, l'avantage d'une longue préparation, d'une préparation de toute leur vie. Ils possédaient d'autres ressources. Ils étaient, pour la plupart, des mimes très exercés. Les jeux de physionomie, les postures, les gestes tenaient une grande place dans leur talent... Souvent les sauts, les pirouettes, les culbutes, leur tenaient lieu de réplique. Les bastonnades n'étaient pas ménagées. La plupart des acteurs fameux de la *commedia dell' arte* furent des gymnastes de premier ordre ; ils durent leur réputation autant à leurs tours de force ou d'adresse qu'à la vivacité de leurs reparties... Ils étaient, en outre, habiles à amuser le spectateur avec des *lazzi*, expression technique qui désignait moins les bons mots, comme nous l'employons en France, que les fantaisies pittoresques de la pantomime...

En résumé, la *commedia dell' arte* se retrouve partout sous sa forme première ; comme tous les arts, elle a sa période instinctive. Dès qu'un pître s'installe sur la place publique et y débite des facéties de son cru, dès que l'esprit d'imitation suscite des grimaciers ou des mimes, elle existe, comme la statuaire existe dès qu'on essaye de pétrir l'argile ou de tailler la pierre, comme la musique existe dès qu'on essaye de moduler les sons de la voix. Elle ne devient un art que lorsqu'elle prend conscience d'elle-même, qu'elle se systématise, obtient des effets voulus, et se propose un but. Mais elle est évidemment le dernier mot de l'art dramatique. La distinction de l'auteur et du déclamateur est un procédé imparfait, qui n'a d'autre raison d'exister que l'insuffisance de la nature humaine. L'idéal est celui que chercha à réaliser la *commedia dell' arte*, en réunissant dans la même personne le poète et celui qui se charge de faire vivre ses fictions.

La théorie contenue dans ces dernières lignes me semble un peu excessive. Il n'en est pas moins vrai que cette comédie improvisée des Italiens dut être un art charmant, tout à la fois plein de fougue et de sveltesse, de surprises et d'inattendu. Ce qui est certain, c'est que pendant longtemps il jouit d'une vogue immense et que tout paraît devoir justifier, et cela non seulement chez les Italiens eux-mêmes, mais partout où ils jugèrent à propos de se montrer et de déployer leurs facultés prodigieuses, leur talent véritablement inimitable et merveilleux. En France, particulièrement, ils conquirent une grande renommée, et leur succès, qui finit par s'épuiser à la longue, fut pendant longtemps éclatant et indiscutable. Mais ici, nous renvoyons le lecteur au mot *Comédie-Italienne*, où il trouvera de quoi compléter amplement les détails qu'il vient de lire sur ce sujet (1).

---

(1) Dans ses adorables *Lettres écrites d'Italie*, le président de Brosses, étant à Rome, parlait ainsi de la *commedia dell' arte* : — « ...On joue, comme aux Italiens à Paris, de ces pièces non écrites dont ils ont par tradition un canevas que les acteurs remplissent et dialoguent à l'impromptu ; elles n'ont ni mœurs, ni caractères, ni vraisemblance ; tout consiste en intrigues, en événements singuliers, en lazzis, en bouffonneries, en actions plaisantes. On ne peut rien voir de plus réjouissant, quand on n'est pas prévenu, ni de plus insipide, quand on les voit pour la seconde fois. Cette manière de jouer à l'impromptu, qui rend le style très faible, rend en même temps l'action très vive et très vraie... Le geste et l'inflexion de la voix se marient toujours avec le propos au théâtre ; les acteurs vont et viennent, dialoguent et agissent comme chez eux. Cette action est tout autrement naturelle, a un tout autre air de vérité, que de voir, comme aux Français, quatre ou cinq acteurs rangés à la file sur une ligne, comme un bas-relief, au-devant du théâtre, débitant leur dialogue chacun à leur tour. »

COMMISSAIRE DU GOUVERNEMENT. — Fonctionnaire dépendant de l'administration des beaux-arts, et qui a sous sa surveillance les théâtres subventionnés et les entreprises musicales qui, à Paris ou en province, reçoivent aussi une subvention du ministère. En ce qui concerne les théâtres, au nombre de quatre : Comédie-Française, Odéon, Opéra, Opéra-Comique, qui relèvent de son autorité, le commissaire du gouvernement doit veiller au bon emploi de la subvention qui leur est allouée, tenir compte du bon état du matériel, exiger la stricte exécution des conditions du cahier des charges imposé par l'État, adresser au ministre, dès le lendemain de la représentation d'un ouvrage, un rapport sur cette représentation. Si un désastre administratif se produit dans un de ces théâtres, que son directeur doive être révoqué, ainsi, par exemple, que cela s'est produit à l'Opéra-Comique en 1862, c'est le commissaire du gouvernement qui est chargé des mesures à prendre et à effectuer, de l'administration provisoire du théâtre, du règlement des comptes, de la liquidation de la situation financière, etc. En un mot, le commissaire du gouvernement est, en toutes circonstances, le représentant et le mandataire de celui-ci auprès des théâtres qui, par le fait de la subvention qu'ils en reçoivent, sont placés sous son autorité, sa dépendance et sa protection.

COMMISSION DES AUTEURS. — On appelle ainsi le comité dirigeant de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, chargé de veiller, au nom de l'association, sur les intérêts artistiques et matériels de tous ses membres, et de les défendre, si besoin est, par tous les moyens en son pouvoir.

COMMISSION D'EXAMEN. — C'est le nom qu'on donne à la commission instituée au ministère de l'intérieur pour prendre connaissance, avant leur apparition devant le public, des ouvrages destinés à la représentation, et indiquer les changements ou les suppressions qu'elle croit nécessaires pour autoriser cette représentation. (Voy. CENSURE.)

COMMOI. — Le commoi formait une des parties du chœur dans la tragédie grecque. « C'étoient, dit Chamfort, les regrets que formoient ensemble le chœur et les acteurs. Ce nom est pris du geste qu'on faisoit d'ordinaire dans ces occasions, qui étoit de se frapper et de se meurtrir. Il y avoit des pièces qui n'étoient pas assez tragiques pour les admettre. »

COMPAGNIE. — Tandis qu'en France tous les acteurs formant le personnel scénique d'un théâtre prennent le nom de *troupe*, en Italie ils reçoivent celui de *compagnie*. On dit « la compagnie dramatique Bellotti-Bon », « la compagnie chantante de la Scala. » Chez nous, il n'y a que la Comédie-Française, qui, à l'époque de son origine, ait reçu parfois ce nom de compagnie.

COMPARSE. — Le comparse est une machine humaine destinée à marcher ou à s'agiter sur la scène, sous la conduite et la surveillance d'un chef spécial, sans jamais avoir à ouvrir la bouche et à prononcer une parole. Le comparse complète ce qu'on appelle la *figuration*. Dans les théâtres de chant, il se mêle à l'action des choristes, prend part à leurs mouvements, mais en se gardant bien d'essayer de chanter, — il ne manquerait que cela ! Dans les théâtres où l'on ne chante pas, c'est lui-même qui forme l'ensemble de la multitude, qui représente la foule tantôt des paysans, tantôt des seigneurs, tantôt des manants, tantôt des militaires, qui figure les flots mouvants du peuple, qui pousse des exclamations et des cris inarticulés, qui se précipite parfois à l'assaut d'une forteresse, tandis que d'autres fois il procède à l'enlèvement d'une infortunée victime. Le comparse, en un mot, est le complément aussi muet que collectif de l'action dramatique. Mais cette noble appellation n'est réservée qu'à ceux qui paraissent sur de grandes scènes, l'Opéra, la Comédie-Française ou l'Odéon : sur les théâtres d'ordre secondaire, on leur donne la qualification plus familière de figurants.

COMPLIMENT. — Au siècle dernier, alors que les théâtres, vivant, comme tout le monde, sous le régime du bon plaisir, étaient tenus de

fermer chaque année leurs portes pendant trois semaines, du dimanche de la Passion au dimanche de Quasimodo (Voy. CLOTURE), ils établirent l'usage d'adresser au public, le jour de la clôture et le jour de la réouverture, un compliment qui n'était tout d'abord qu'une sorte de courte harangue, improvisée ou débitée par l'un des acteurs de la troupe, mais qui prit plus tard des proportions beaucoup plus étendues. On commença, pour *corser* un peu le compliment, par mêler le chant à la prose; puis au personnage primitif on en adjoignit un autre, puis plusieurs, et enfin le compliment devint une véritable petite pièce, qui prenait souvent autant d'importance et d'étendue qu'un vaudeville ou un opéra-comique. On confiait alors le soin d'écrire le compliment à quelque auteur aimé du public, et, dans les théâtres secondaires, certains écrivains en renom ne dédaignaient pas de se charger de cette besogne aimable. C'est ainsi que Vadé, Anseaume, Favart, le Cousin-Jacques, en ont écrit un grand nombre, parmi lesquels on en trouve d'ingénieux et de charmants (1).

Le compliment était destiné à rappeler au public les travaux accomplis par le théâtre dans le cours de l'année écoulée, à solliciter de nouveau sa bienveillance, à lui promettre qu'on ferait de mieux en mieux dans l'avenir, à lui annoncer les pièces nouvelles qu'on s'apprêtait à lui présenter, les recrues que la troupe comptait s'adjoindre pour compléter et améliorer son personnel. On en vint à abuser un peu de cet usage, dont la familiarité pourtant semblait ne pas devoir être désagréable, si bien qu'un écrivain fort indulgent, d'Origny, rendant compte de la clôture et de la réouverture de la Comédie-Italienne en 1763, disait : — « Il n'est pas besoin d'ajouter qu'il y eut des complimens à ces deux époques; pour gênant que soit un usage, on sait combien il est tyrannique. » Il est vrai qu'alors les compliments s'étaient multipliés peut-être un peu plus que de raison. En dehors de ceux qui se prononçaient pour la clôture et la rentrée, certains théâtres avaient pris l'habitude d'en faire débiter à tout propos et hors de propos, de telle sorte, par exemple, que pas un artiste nouveau ne venait débuter sans offrir aux spectateurs son petit compliment moitié prose, moitié vers.

Précisément, pour donner une idée de ce qu'étaient ces petits intermèdes d'un genre particulier, je vais reproduire ici celui qui fut prononcé à l'ancien Opéra-Comique, le jour de son début à ce théâtre (1731), par une jeune et habile comédienne, Mlle Legrand, fille de l'acteur de la Comédie-Française, où elle-même venait de passer cinq années. Voici son compliment :

Messieurs,

Mon étoile m'a destinée au théâtre ; c'est ma vie, c'est mon élément, je ne puis m'en éloigner.

(Air : *Non, je ne ferai pas.*)

Il n'est point de plaisir, il n'est point d'avantage
Qui puisse me flatter contre votre suffrage;
Tout effort ne peut rien contre un penchant si doux,
C'est le sort de mon sang de s'enflammer pour vous.

Il ne faut donc point s'étonner du parti que je prends aujourd'hui; on ne doit point non plus m'en blâmer; tous théâtres sont théâtres.

(Air : *Je t'aime, ma Claudine.*)

Par le zèle sincère
Pour le fidèle amour,
Je demande et j'espère
De vous quelque retour.
Mon cœur, j'ose le dire,
N'est point accoûtumé
Au rigoureux martyre
D'aimer sans être aimé.

Voilà ce que j'ai à vous demander pour moi. A l'égard de l'Opéra-Comique, il vous prie, Messieurs, de ne pas l'abandonner dans un temps où il a besoin de vous plus que jamais ; le terme qui lui est prescrit n'étant pas bien long cette année.

(Air : *Tant de valeur et tant de charmes.*)

Nos jeux ne seront pas durables;
Nous n'avons que très peu de jours.
Puisqu'on les a rendus si courts,
Songez donc à les rendre aimables.

(1) A la Comédie-Française, Voltaire n'avait pas dédaigné d'écrire le compliment qui fut prononcé par Grandval, le 24 mars 1730; il y avait payé un juste tribut d'éloges à Baron et à Adrienne Lecouvreur, dont la mort récente avait plongé les amateurs dans le deuil. Fréron composa aussi quelques compliments pour la Comédie, avant d'être devenu son ennemi et précisément aussi celui de Voltaire.

Je ne puis pas trop vous prier d'y venir souvent, car qu'est-ce qu'un spectacle quand vous l'abandonnez?

(Air : *Plus inconstant que l'onde et le nuage.*)

On n'y voit plus qu'un confus assemblage,
Ballets manqués, machines sans ressort :
La danseuse perd courage,
L'orchestre n'est point d'accord.
L'auteur fait rage,
L'acteur s'endort.
Prévenez les malheurs,
Et si la Foire est un passage,
Sur ce passage au moins semez des fleurs.

Les petits théâtres, et jusqu'aux spectacles de marionnettes, jaloux de faire comme leurs grands frères, avaient aussi leurs compliments. Aux Marionnettes de Bienfait, à la Foire Saint-Germain de 1726, Polichinelle, dans le langage un peu cru qu'on lui permettait et qui lui était familier, adressait à son public ce petit compliment, que Fuzelier et d'Orneval avaient écrit à son intention :

Monseigneur le public,

Puisque les comédiens de France et d'Italie, masculins, féminins et neutres, se sont mis sur le pied de vous haranguer, ne trouvez pas mauvais que Polichinelle, à l'exemple des grands chiens, vienne pisser contre les murs de vos attentions, et les inonder du torrent de son éloquence.

Si je me présente devant vous en qualité d'orateur des Marionnettes, ce n'est pas pour des prunes; c'est pour vous dire que vous devez nous pardonner de vous étaler dans notre petite boutique une seconde parodie d'*Atys*. En voici la raison. Les beaux esprits se rencontrent : *ergo*, l'auteur de la Comédie-Italienne et celui des Marionnettes doivent se rencontrer. Au reste, Monseigneur le public, ne comptez pas de trouver ici l'exécution gracieuse de notre ami Arlequin : vous compteriez sans votre hôte. Songez que nos acteurs n'ont pas les membres fort souples, et que souvent on croiroit qu'ils sont de bois : songez aussi que nous sommes les plus anciens polissons, les polissons privilégiés, les polissons les plus polissons de la Foire; songez enfin que nous sommes en droit dans nos pièces de n'avoir pas le sens commun, que nous sommes en droit de les farcir de billevesées, de rogatons, de fariboles. Vous allez voir dans un moment avec quelle exactitude nous soutenons nos droits.

(Air : *Lanturlu.*)

Ici la licence
Conduit nos sujets,
Et l'extravagance
En fournit les traits.
Si quelqu'un nous tance,
J'aurai bientôt répondu
Lanturlu, lanturlu, lanturlu.

Bonsoir, Monseigneur le public. Vous auriez eu une plus belle harangue si j'étais mieux en fonds. Quand vous m'aurez rendu plus riche, je ferai travailler pour moi le faiseur de harangues de notre



Costume de Polichinelle au XVIIe siècle.

très honorée voisine la Comédie-Française, et je viendrai vous débiter ma rhétorique empruntée avec le ton de Cinna et un justaucorps galonné comme un trompette. Venez donc en foule : je vous ouvrirai mes portes si vous m'ouvrez vos poches.

(Air : *Philis, je vous vois, je vous aime.*)

Ah! Messieurs, je vous vois, je vous aime,
Ah! Messieurs, je vous aimerai tant
Si vous m'apportez votre argent,
Je vous vois, je vous veux, je vous aimerai tant,
Ah! Messieurs, je vous vois, je vous aime,
Ah! Messieurs, je vous aimerai tant!

Dixi.

Le compliment se perpétua jusqu'en 1792. Il s'éteignit à cette époque, et disparut avec tant de choses que la Révolution fit disparaître.

COMPOSITEUR. — On donne ce nom à tout artiste qui écrit une composition musicale quelconque, quelle que soit la valeur ou le peu de valeur de cette composition. M. X... ou M...., auteurs de la musique de quelques chansons ineptes, se disent compositeurs, au même titre que M. Gounod, auteur de *Faust,* ou M. Verdi, auteur d'*Aida.* C'est au public à faire la différence.

Le compositeur dramatique est celui qui écrit spécialement pour le théâtre, que ce soit dans le genre de l'opéra, de l'opéra-comique ou même du ballet, car ici encore il faut savoir saisir et traiter comme il convient les situations scéniques, et le tout ne se borne pas à écrire de la musique de danse plus ou moins bien rythmée. Quant au musicien qui trace pour un théâtre la musique de quelques minces couplets de vaudeville, d'une ronde avec ou sans refrain, celui-ci ne saurait, de quelques qualités et de quelque goût qu'il fasse preuve d'ailleurs, se prévaloir du titre de compositeur dramatique tant qu'il n'aura pas fait plus.

COMPOSITION DU SPECTACLE. — C'était un art autrefois que la composition du spectacle, lorsque les théâtres de genre avaient la coutume de donner chaque jour trois ou quatre pièces différentes. Les spectacles alors étaient variés, et les directeurs s'ingéniaient à composer leur affiche de façon à montrer successivement au public leurs meilleurs artistes dans le cours de la même soirée, en même temps qu'ils s'efforçaient de diversifier les impressions du spectateur en lui offrant tour à tour des pièces gaies, sentimentales, dramatiques, etc. On faisait toujours en sorte, autant que possible, de faire partir le public sur un éclat de rire, en terminant le spectacle par une bouffonnerie plus ou moins complète. Depuis vingt ans, on n'a plus à prendre la peine de composer un spectacle; tous les théâtres, depuis les plus grands jusqu'aux plus petits, ont pris la singulière habitude de ne plus jouer que de grandes pièces, tenant toute la soirée, et n'offrant au spectateur qu'une impression unique. Quand une pièce obtient du succès, elle reste stéréotypée sur l'affiche pendant cent, deux cents, trois cents représentations, et on épuise ce succès de telle façon que la pièce ensuite n'est plus jouable à aucun prix. Lorsque, par contre, l'ouvrage sur lequel on comptait ne réussit pas, on n'a plus, comme autrefois, un répertoire vaste et varié à sa disposition qui permette de faire au moins des demi-recettes en attendant un spectacle nouveau, et l'on a vu deux ou trois échecs successifs mettre à deux doigts de sa perte un théâtre en grande vogue et le perdre dans l'estime du public. Les théâtres seront bien obligés de renoncer, un jour ou l'autre, à cette dangereuse façon de procéder, et la fatigue même du public les forcera de revenir à l'ancien usage des spectacles coupés.

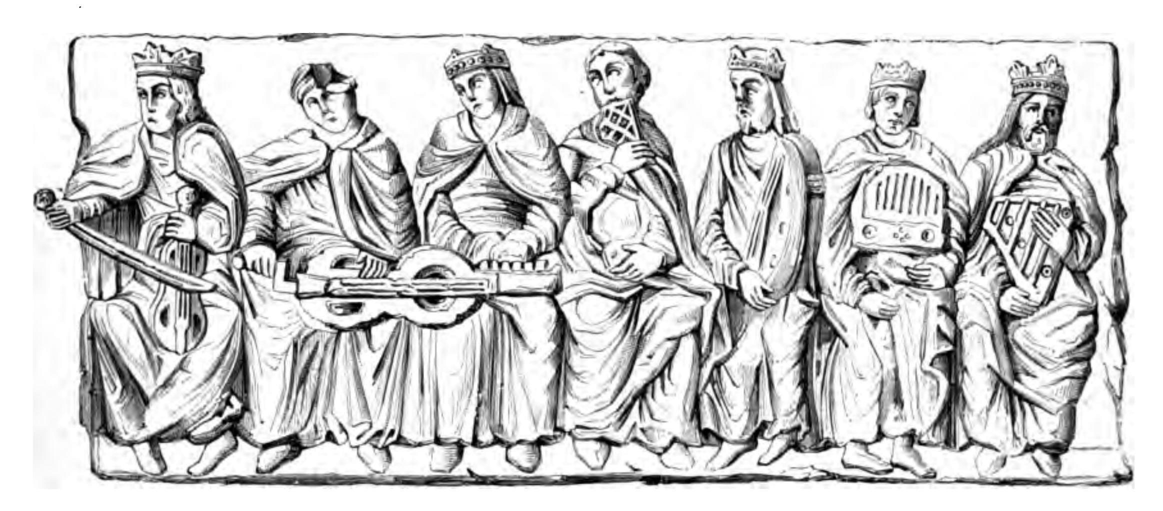
COMPRIMARIA. — Dans le répertoire lyrique italien, les rôles accessoires de femme forment un emploi qui appartient à la *comprimaria.* Les rôles qui rentrent dans cet emploi ne sont guère autre chose que des coryphées importants.

COMPTE-RENDU. — On appelle ainsi l'appréciation de toute œuvre théâtrale, qui, sous une forme ou sous une autre, se produit dans les journaux, dans les revues, dans les gazettes. Autrefois, chaque journal avait un feuilleton hebdomadaire, dans lequel un écrivain spécial était chargé de rendre compte de toutes les œuvres parues dans le cours de la semaine écoulée; aujourd'hui, les journaux donnent l'analyse de la pièce nouvelle le lendemain même de sa représentation. C'est de la critique à la vapeur, qui n'a plus de la critique que le nom. (Voy. FEUILLETON.)

CONCERT. — Exécution par plusieurs artistes, soit chanteurs, soit instrumentistes, de plusieurs morceaux de musique vocale ou instrumentale. Il y a des concerts de divers genres : concerts avec ou sans orchestre, séances de musique de chambre, concerts de musique militaire, récitals, etc. — Pour exprimer ce que nous entendons par concert, les Italiens emploient le mot *accademia.*

CONCERT SPIRITUEL. — Concert dont le programme ne comprend que des œuvres ou des morceaux de musique religieuse.

CONCERT (LE) SPIRITUEL. — Autrefois, alors que les coutumes religieuses étaient sévèrement pratiquées en France, les quelques théâtres existant à Paris étaient tenus de chômer à chacune des grandes fêtes de l'année, et, de plus, faisaient une clôture de trois semaines, qu'on appelait clôture de Pâques, depuis le dimanche de la Passion jusqu'au lundi



Un concert au moyen âge; d'après un bas-relief.

de la Quasimodo. (Voy. CLÔTURE.) Pendant tout ce temps, la haute société était absolument sevrée de plaisirs, et c'est pour remédier à cet inconvénient qu'un musicien distingué, François Philidor, conçut le projet d'un établissement d'un nouveau genre, qui allierait en quelque sorte le culte de l'art à celui de la religion, et qui offrirait à tous une distraction aussi noble qu'utile. Cet établissement, qui reçut de son fondateur le titre de Concert spi-



Le concert des anges; d'après une fresque de Guido Reni.

rituel, formait, en effet, une entreprise de concerts religieux, dont le personnel était pris en très grande partie dans celui de l'Opéra et de la musique du roi, et qui fut inauguré en 1725. Il subsista jusqu'à la Révolution, ne cessant d'obtenir les plus grands succès, car c'était une institution artistique très brillante, très intéressante, dont l'existence fut pleine d'éclat, et qui attirait à Paris tous les grands artistes étrangers, désireux de se produire dans un milieu si favorable et d'y faire consacrer la renommée qu'ils avaient acquise déjà. Le Concert

spirituel donnait ses séances les jours où les grands théâtres étaient obligés de faire relâche, et pendant les trois semaines de la clôture de Pâques il en fournissait toute une série qui étaient assurément les plus belles de l'année. Ces séances avaient donc lieu le 2 février (Purification), le 25 mars (Annonciation), pendant la clôture de Pâques, les jours de l'Ascension, de la Pentecôte et de la Fête-Dieu, le 15 août (Assomption), le 8 septembre (Nativité), le 1er novembre (Toussaint), le 8 décembre (Conception), enfin les 24 et 25 décembre, veille et jour de Noël.

Voici quelques détails historiques sur le Concert spirituel, d'après un chroniqueur du dix-huitième siècle :

Ce Concert fut établi au mois de mars de l'année 1725, au château des Tuilleries, par privilège du Roi, et se tient dans la grande salle des Cent-



Un concert dans les Petits-Appartements, sous Louis XIV, d'après une estampe de 1696.

Suisses. Ce privilège fut accordé en faveur de François Philidor, fils d'un musicien de ce nom, et ordinaire de la musique de la chapelle de S. M., à condition que le Concert dépendroit toujours de l'Opéra et que Philidor lui payeroit six mille livres par an (1).

Le Concert spirituel se donna pour la première fois le dimanche de la Passion de l'année 1725; c'étoit le dix-huit du mois de mars. Il commença par une suite d'airs de violon de la Lande; par un caprice du même auteur, suivi de son *Confitebor*. On joua après cela un concerto de Corelli, intitulé *la Nuit de Noël*, et le concert finit par le *Cantate Domino* de la Lande. Il dura depuis six heures du soir jusqu'à huit, avec l'applaudissement général de toute l'assemblée qui fut très nombreuse.

Joseph Mouret eut après Philidor la direction du Concert spirituel, conjointement avec Simart; mais le directeur de l'Opéra rentra dans ses droits, et en confia le soin à M. Rebel. Enfin c'est M. Royer, ordinaire de la musique de la chambre du Roi et maître de musique de Monseigneur le Dauphin et des Dames de France, qui en est aujourd'hui le directeur. Il en a le privilège depuis le premier de

(1) *Tous* les théâtres et spectacles quelconques étaient à cette époque tributaires de l'Opéra.

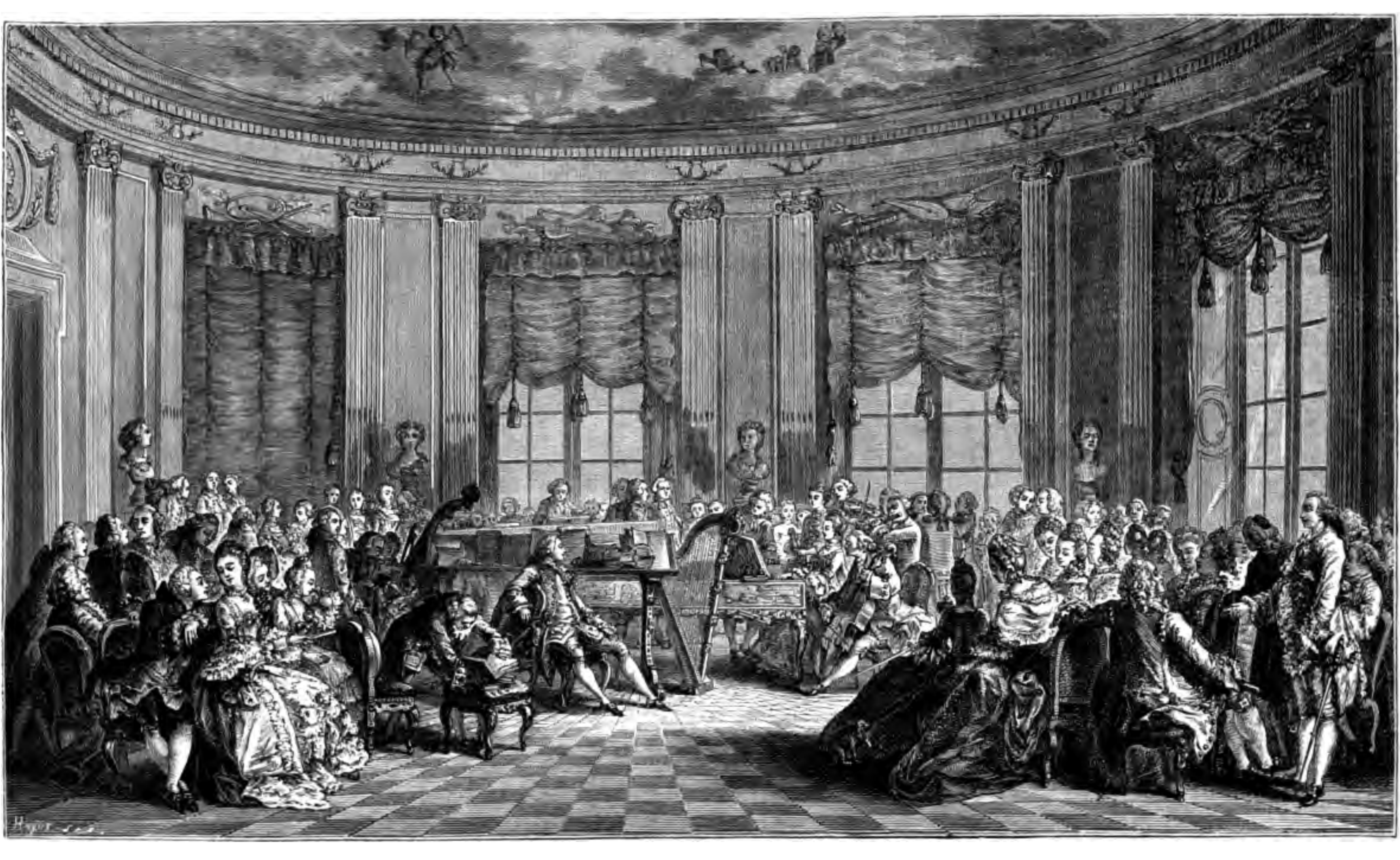


PLANCHE XIII. — Le Concert, gravé par Duclos, d'après Saint-Aubin.

novembre 1748. Il s'est associé M. Capran, ordinaire de l'Académie royale de musique.

Par les soins et l'intelligence du nouveau directeur et de son associé, le Concert spirituel attire un grand nombre d'auditeurs, qui ne peuvent qu'applaudir au choix et au goût qui y règne. On y exécute de grands morceaux de simphonie, des motets et d'autres pièces des plus célèbres maîtres qui ont travaillé sur des paroles latines. Des virtuoses enchantent et surprennent les amateurs les plus difficiles et les plus délicats, par la manière hardie et sçavante dont ils jouent sur leurs instruments des sonates et des concertos. Les voix récitantes se font aussi admirer par la beauté et l'éclat de leurs sons, et encore plus par le goût infini et l'expression raisonnée qu'elles mettent dans leur chant.

La salle où l'on donne le Concert spirituel a changé plusieurs fois de décoration. Il n'y avoit dans les commencements que des banquettes et quelques gradins élevés autour des murs. Deux ans après on changea cette disposition, et l'on fit une balustrade sur trois faces. La première, opposée à la tribune où sont placés les simphonistes et les autres musiciens; la seconde étoit un pan coupé; et la troisième alloit se joindre à la tribune, du côté du jardin des Thuilleries.

Cette distribution fut encore entièrement changée l'année suivante. Au lieu de six rangs de gradins qui s'élevoient extrêmement et dont les appuis étoient d'une hauteur incommode, et qui n'occupoient qu'un des côtés et une partie du fond de cette salle, on fit régner des loges tout autour, avec des gradins.

Lorsque le Roi vint à Paris après la campagne de 1744, il alla loger au château des Thuilleries. On fut obligé alors de détruire toutes les loges et les décorations de la salle du Concert. Le jour de la Toussaint de cette même année, comme cette salle étoit occupée, on avoit affiché que le concert s'exécuteroit dans celle de l'Opéra; mais M. de Vintimille, alors archevêque de Paris, fit défendre que le Concert spirituel se donnât dans ce lieu trop prophane, et il n'y eut point de concert ce jour-là. Le 8 décembre suivant, jour de la Conception de la Vierge, il se tint dans la salle du château des Thuilleries; mais il n'y avoit point de loges; seulement on y avoit dressé des banquettes, et placé des chaises dans le parterre. Enfin, en 1748, sous la direction de M. Royer, cette salle a pris une forme toute nouvelle. Le théâtre du Concert fait voir au fond un grand ordre d'architecture, divisé par un jeu d'orgues, qui embellit le spectacle et fortifie l'accompagnement. M. d'Aquin, organiste du Roi, est le premier qui ait touché seul sur cet instrument. L'orchestre est mieux coupé, et les concertans sont placés favorablement pour les voix, pour la simphonie et pour l'assemblée. Un rang de loges remplit agréablement le tour de la salle. On y entre par un corridor et des escaliers commodes. Ces loges sont surmontées d'une gallerie, qui les couronne sans les charger. Le plain-pied est garni de bancs et de chaises, et le directeur n'a rien épargné pour mériter l'approbation du public, qui a fort applaudi à ce nouvel arrangement (1).

Nous ne saurions rappeler ici les noms de tous les artistes fameux qui se sont fait entendre au Concert spirituel pendant les soixante-sept années que dura son existence, et qui le rendirent fameux dans l'Europe entière. Il nous suffira de dire qu'il n'est pas un virtuose célèbre, en France ou à l'étranger, qui n'ait tenu à honneur de voir son nom figurer sur ses programmes. Le Concert spirituel disparut en 1791.

CONCERTS POPULAIRES. — C'est à M. Pasdeloup, sous la direction duquel ils se trouvent encore à l'heure présente, qu'est due la fondation à Paris des Concerts populaires, qui ont tant fait pour l'éducation musicale des masses et à qui l'on doit les progrès très considérables que le goût de la musique a faits en France depuis une vingtaine d'années. M. Pasdeloup, qui était alors à la tête d'une société symphonique connue sous le nom de Société des jeunes artistes du Conservatoire, était désireux de doter son pays d'une institution qui lui manquait encore, malgré les essais faits en ce genre, à diverses reprises, par plusieurs artistes distingués, entre autres Manéra, Malibran et Félicien David; il rêvait la fondation d'une entreprise de concerts à bon marché, grâce à laquelle on pourrait mettre à la portée de tous, pour un prix modique, les grands chefs-d'œuvre de la musique symphonique classique, dont l'audition était jusqu'alors le privilège d'un petit nombre. Il lui fallait pour cela trouver une salle assez vaste pour que, malgré la modicité du prix des places, le chiffre des recettes permît de supporter, avec les dépenses d'un orchestre considérable, tous les autres frais inhérents à une telle entreprise.

(1) *Les Spectacles de Paris*, 1754.

Or, on sait combien Paris a toujours été pauvre en salles de concert. M. Pasdeloup ne se rebuta pas pour cela, et, ne trouvant rien de mieux, en vint à s'installer dans un manège. Il loua la salle du Cirque d'Hiver, une fois en possession de son local s'occupa de l'organisation matérielle de ses séances, et bientôt d'immenses affiches, placardées dans tout Paris, annonçaient l'inauguration des *Concerts populaires de musique classique,* inscrivant sous ce titre hardi les cinq grands noms de Haydn, Mozart, Beethoven, Weber et Mendelssohn, et faisant connaître les prix des places, qui étaient fixés à 5 francs, 2 fr. 50, 1 fr. 25 et 75 centimes. Le premier concert eut lieu le dimanche 27 octobre 1861, et le succès qui l'accueillit, succès spontané, colossal, immense, prouva du premier coup que l'idée serait aussi profitable qu'elle était généreuse. Bien avant l'heure fixée pour l'ouverture des bureaux, la foule se pressait aux portes du Cirque, et la salle était comble lorsque M. Pasdeloup donna le signal de l'attaque de la chevaleresque ouverture d'*Oberon*. Une immense salve d'applaudissements éclata de tous les points de la salle lorsque le morceau fut terminé, et l'enthousiasme ne fit que s'accroître jusqu'à la fin de la séance. De ce jour l'avenir des Concerts populaires était assuré, et M. Pasdeloup, en rendant un éclatant service à la musique, en mettant les classes bourgeoise et laborieuse à même de connaître ses plus admirables chefs-d'œuvre, en propageait le goût d'une façon incalculable et créait une institution qui marquera dans l'histoire de l'art. Presque aussitôt celle-ci portait les fruits qu'on en pouvait attendre, et des concerts populaires s'établissaient successivement non seulement dans la plupart de nos grandes villes de France, Toulouse, Bordeaux, Nantes, Marseille, Lyon, mais dans presque toutes les capitales et villes importantes des pays étrangers : Londres, Turin, Gênes, Florence, Moscou, Madrid, Birmingham, Bruxelles, etc., et partout avec le même succès. A Paris même, M. Pasdeloup trouva de hardis émules, et plusieurs entreprises semblables se formèrent, dont deux ont su rencontrer le succès : celle des concerts de l'Association artistique, donnés au théâtre du Châtelet sous la direction de M. Colonne, et celle de la Société des Nouveaux-Concerts, dont les séances, admirablement dirigées par M. Charles Lamoureux, ont lieu dans la salle du théâtre du Château-d'Eau.

CONCORDANT. — C'est le nom qu'on donnait autrefois, au dix-septième et au dix-huitième siècle, à la voix de baryton (Voy. ce mot).

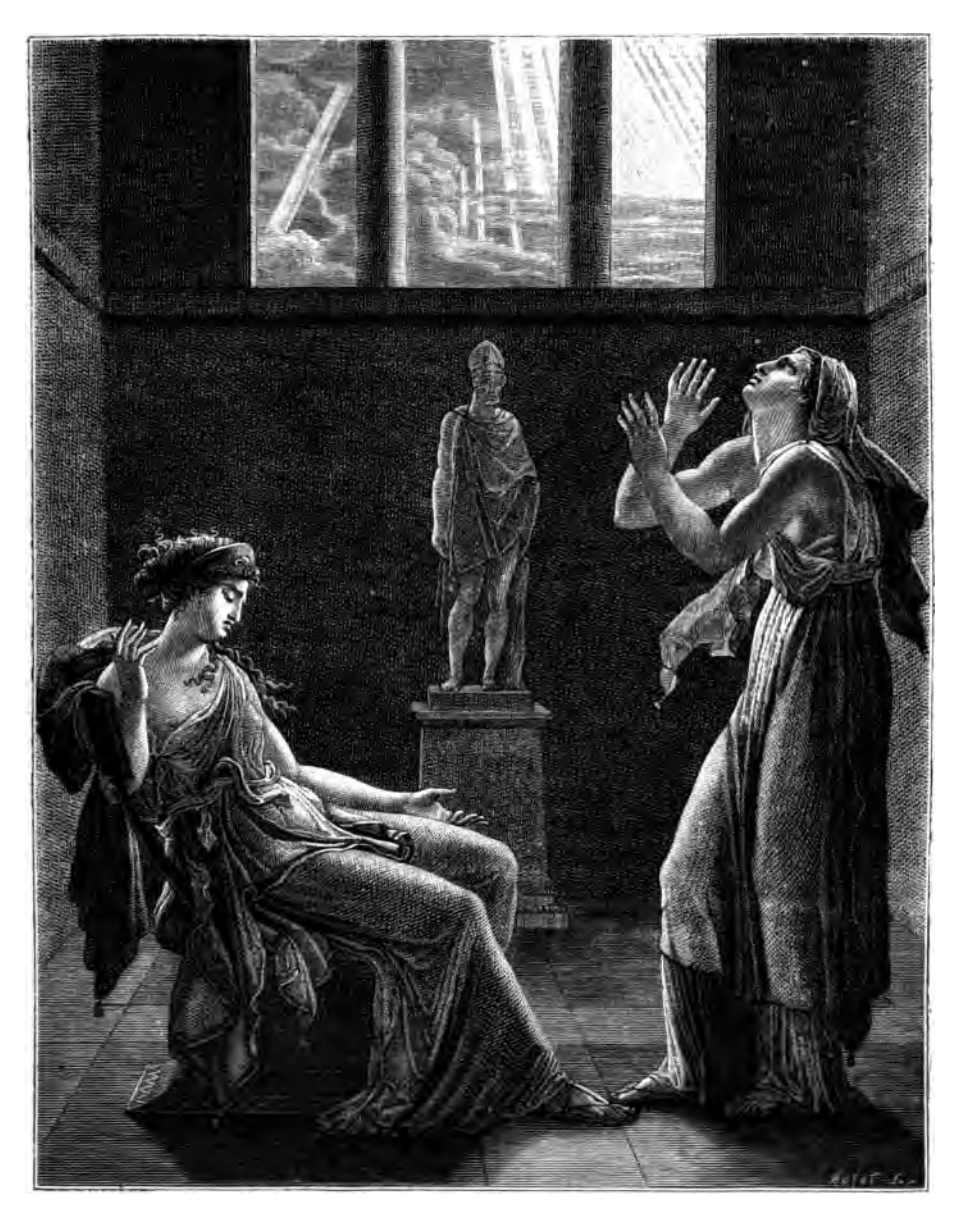
CONCOURS. — Le théâtre donne lieu à différentes espèces de concours. Il arrive parfois qu'un concours est ouvert, à de certaines conditions déterminées, pour la composition d'une œuvre dramatique ou lyrique. C'est ainsi qu'en 1864 l'État ouvrit un concours pour la composition d'un opéra en trois actes destiné au Théâtre-Lyrique, concours auquel ne pouvaient prendre part que les compositeurs ayant obtenu le grand prix de Rome et qui n'avaient eu encore aucun ouvrage représenté. C'est M. Barthe qui l'emporta, et son opéra, *la Fiancée d'Abydos*, fut joué l'année suivante. C'est encore ainsi qu'en 1867 un triple concours fut ouvert pour la composition de trois ouvrages destinés à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et au Théâtre-Lyrique ; les vainqueurs furent cette fois MM. Eugène Diaz (*la Coupe du roi de Thulé*), Ch. Lenepveu (*le Florentin*) et J. Philipot (*le Magnifique*). On sait qu'un concours qui prend le nom de concours Cressent, du nom de son fondateur, est ouvert tous les trois ans pour la composition d'un opéra qui doit être représenté sur un des théâtres de Paris. La ville de Paris, de son côté, ouvre tous les deux ans un concours pour la composition d'une grande œuvre symphonique et chorale, et l'œuvre couronnée est exécutée publiquement.

Nos grands théâtres lyriques ouvrent aussi des concours pour remplir les vacances qui se produisent dans le personnel de l'orchestre ou des chœurs. Lorsqu'une place est vacante, la direction fait connaître par les journaux le jour et l'heure du concours, les concurrents se font inscrire à l'administration, et un jury chargé de juger le concours fait choix de l'artiste qui lui paraît le plus capable.

Le mot concours sert encore à caractériser la participation gracieuse que prend un artiste à un spectacle ou à un concert donné au profit d'un

autre artiste ou d'une œuvre de bienfaisance. L'affiche dit alors que la séance aura lieu « avec le concours » de tels ou tels artistes nommés.

CONDUIRE, DIRIGER L'ORCHESTRE. — C'est l'action du chef d'orchestre, placé à la tête de ses musiciens, et qui, au théâtre ou au concert, dirige l'exécution d'une œuvre lyrique ou symphonique.



Scène entre Phèdre et sa confidente Œnone, au Ier acte de la *Phèdre* de Racine.

CONFIDENT, CONFIDENTE. — Le confident et la confidente jouent un peu, dans notre ancienne tragédie, le rôle que le valet et la soubrette remplissaient dans la comédie, avec cette différence que ceux-ci sont étroitement liés à l'action, dans laquelle on les voit prendre parfois une place plus importante que

leurs maîtres, tandis que les confidents ne constituent trop souvent que des rôles inutiles, qui l'alanguissent et la refroidissent par leurs réflexions et leurs sentences superflues. Chamfort a ainsi caractérisé la valeur scénique du confident :

Les confidens, dans une tragédie, sont des personnages surabondans, simples témoins des sentimens et des desseins des acteurs principaux. Tout leur emploi est de s'effrayer ou de s'attendrir sur ce qu'on leur confie et ce qui arrive ; et à quelques discours près qu'ils sèment dans la pièce, plutôt pour laisser reprendre haleine aux héros que pour aucune autre utilité, ils n'ont pas plus de part à l'action que les spectateurs. Il suit de là qu'un grand nombre de confidens, dans une pièce, en suspend la marche et l'intérêt, et qu'il y jette par-là beaucoup de froideur et d'ennui. Si, comme dans plusieurs tragédies, il y a quatre personnages agissans, et autant de confidens et de confidentes, il y aura la moitié des scènes en pure perte pour l'action, qui n'y sera remplacée que par des plaintes plus élégiaques que dramatiques : mais il ne faut rien confondre. Il y a des personnages qui sont, pour ainsi dire, demi-confidens et demi-acteurs. Tel est Phénix dans *Andromaque*, telle est Œnone dans *Phèdre*. Phénix, par l'autorité de gouverneur, humilie Pyrrhus même en lui faisant sentir les illusions de son amour ; et par le ton imposant qu'il prend avec lui, il contribue beaucoup à l'effet de la scène entière. Œnone, par une tendresse aveugle de nourrice, dissuade Phèdre de se dérober au crime par la mort ; et quand ce crime est fait, elle prend sur elle d'en accuser Hippolyte ; ce qui, par l'importance de l'action, la fait devenir un personnage du premier ordre.

Les confidens qui ne sont que des confidens, sont toujours des personnages froids, quoiqu'en bien des occasions il soit fort difficile au poëte de s'en passer. Quand, par exemple, il faut instruire le spectateur des divers mouvemens et des desseins d'un personnage, et que par la constitution de la pièce ce personnage ne peut ouvrir son cœur aux autres acteurs principaux, le confident alors remédie à l'inconvénient, et il sert de prétexte pour instruire le spectateur de ce qu'il faut qu'il sache. L'art consiste à construire la pièce de manière que ces confidens agissent un peu, et en leur ménageant quelque passion personnelle qui influe sur les partis que prennent les acteurs dominans : hors de là, les scènes de confidence ne sont presque que des monologues déguisés, mais qui ne méritent pas toujours le reproche de lenteur, parce que le poëte y peut déployer dans le personnage des sentimens ou vifs ou délicats, aussi intéressans que le cours de l'action même.

CONFRÈRES DE LA PASSION. — On peut dire des membres de la Confrérie de la Passion, si célèbre au quinzième siècle, qu'ils furent véritablement les pères du théâtre en France. Toutefois, les renseignements sur cette société singulière sont, aujourd'hui encore, bien confus et bien vagues, et l'on n'en sait guère plus à cette heure que ce qu'en disait, il y a cent cinquante ans, l'honnête et consciencieux Beauchamps dans ses ***Recherches sur les théâtres de France***. Voici comment en parlait cet écrivain :

Quelques bourgeois de Paris choisirent le bourg de Saint-Maur, au-dessus de Vincennes, pour y représenter la passion de Notre-Seigneur. Le prévôt de Paris, averti de cette nouveauté, rendit son ordonnance du 3 juin 1398, par laquelle il fit défenses à tous les habitans de Paris, à ceux de Saint-Maur et des autres villes de sa juridiction, de représenter aucuns jeux de personnages, soit de vie de saints ou autrement, sans le congé du roi, à peine d'encourir son indignation et de forfaire envers lui. Ils se pourvûrent à la Cour ; et pour se la rendre plus favorable, ils érigèrent leur société en confrairie, sous le titre de la passion de Notre Seigneur. Le roi voulut voir leurs spectacles ; ils en représentèrent devant lui quelques pièces, qui lui plûrent, et cela leur procura des lettres patentes du 4 décembre 1402 pour leur établissement à Paris.

On voit par là que, dès l'année 1398, c'est-à-dire avant même la fin du quatorzième siècle, ceux qui allaient devenir les confrères de la Passion avaient fait à Saint-Maur les premiers essais de leurs représentations scéniques, et que quatre années s'écoulèrent avant qu'ils arrivassent à une organisation sérieuse. Nous allons maintenant les voir installer leurs jeux à l'hôpital de la Trinité, où ils construisent un théâtre qui est évidemment le premier qu'ait vu la France. Beauchamps continue ainsi :

Les confrères aïant obtenu ces lettres, cherchèrent un lieu commode pour leurs représentations. Il y avoit alors deux cens ans que deux gentishommes allemands, frères utérins, nommés l'un Guillaume Escuacol, l'autre Jean de la Bassée, avoient

acheté deux arpens de terre hors la porte de Paris, du côté de Saint-Denis, et y avoient fait bâtir une grande maison pour y recevoir les pellerins et les pauvres voïageurs qui arrivoient trop tard pour entrer dans la ville, dont en ce tems-là les portes se fermoient. Entre autres édifices, il y avoit dans cette maison une grande sale de vingt-une toises et demi de long sur six toises de large, élevée du rez-de-chaussée de trois à quatre pieds, soutenuë par des arcades pour la rendre plus saine et plus commode aux pauvres que l'on y recevoit.

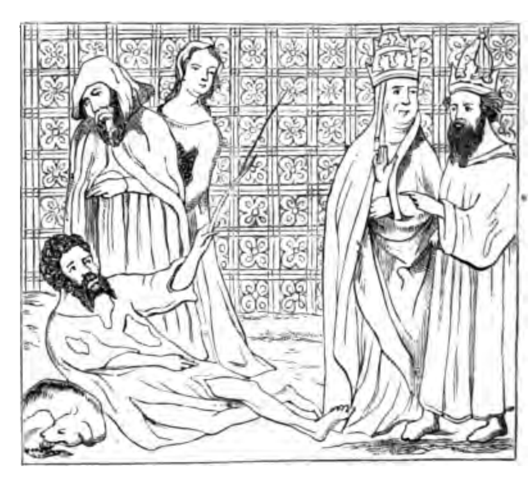
Après la mort des fondateurs, cette bonne œuvre fut totalement abandonnée; les confrères ayant trouvé cette grande sale vacante et à moitié détruite, la loüèrent, et y bâtirent un théâtre où ils représentèrent leurs jeux ou spectacles, auxquels ils ne donnèrent le nom ni de tragédies, ni de comédies, mais simplement de moralités.

Ce premier théâtre subsista pendant près de cent cinquante ans sur le même pied. François Ier en confirma les priviléges par ses lettres patentes du mois de janvier 1518. On s'ennuïa de ces spectacles sérieux. Pour les égaïer, les joüeurs y mêlèrent quelques farces tirées de sujets profanes, qu'on nomma, par un quolibet vulgaire, *les poix pilés*, par allusion, sans doute, à quelque scène ridicule qui eut rapport à ce nom. Ce mélange de morale et de bouffonnerie déplut encore : ce qui avoit édifié sous Charles VI scandalisa sous François Ier. La maison de la Trinité redevint hôpital suivant l'esprit de sa première fondation, par arrêt du Parlement du 30 juillet 1547.

Les confrères de la Passion représentaient des *mystères* et des *miracles*, tels que le *Mystère de la Passion*, qui fut leur premier jeu, le *Mystère de sainte Geneviève*, la *Vie et histoire de madame sainte Barbe*, etc. Mais, si des documents précis nous font défaut pour constater les indécences, pour ne pas dire plus, qui accompagnèrent ces premiers bégaiements de notre théâtre, il est certain pourtant que, sous leur apparence pieuse, ces représentations n'étaient rien moins que morales par elles-mêmes. « Selon le génie du théâtre de ce temps-là, a dit fort justement M. Paul Lacroix, un grand nombre de scènes du *Mystère de la Passion* et des mystères analogues se traînent dans les lieux communs de l'obscénité, et le dialogue des personnages subalternes emprunte au langage populaire une quantité d'images licencieuses et de mots orduriers. »

Quoi qu'il en soit, le succès obtenu par les confrères de la Passion avait donné naissance à deux autres sociétés dramatiques, les Clercs de la Basoche et les Enfants sans souci (Voy. ces mots), et le peuple parisien commençait à prendre un vif plaisir aux représentations scéniques. Lorsque le théâtre de la Trinité eut été fermé par arrêt du Parlement, les confrères s'occupaient donc d'en élever un autre, et c'est encore Beauchamps qui nous renseigne sur ce point :

Privés de cet établissement, les confrères, qui



Miniature extraite du manuscrit du *Miracle de Notre-Dame*, joué par les confrères de la Passion.

avoient fait des gains considérables, se trouvèrent en état d'acheter l'ancien hôtel des ducs de Bourgogne, qui n'étoit plus qu'une masure. Ils y firent construire une sale, un théâtre et les autres édifices qu'on y voit encore aujourd'hui (1735). Le Parlement, par arrêt du 19 novembre 1548, leur permit de s'y établir, à condition de n'y joüer que des sujets profanes, licites et honnêtes, et leur fit de très expresses défenses d'y représenter aucuns mistères de la passion, ni autres mistères sacrés; ce sont les termes de l'arrêt. Il les confirma au surplus dans tous leurs priviléges, et défendit à tous autres de joüer ni représenter aucuns jeux dans la ville, fauxbourgs et banlieuë de Paris, que sous leur nom et à leur profit.

Ce nouvel établissement fut confirmé par les lettres patentes de Henri II du mois de mars 1559, et par celles de Charles IX du mois de novembre 1569. Les confrères s'étant apperçûs que le privilége exclusif de monter sur le théâtre ne convenoit point

à l'habit religieux qui caractérisoit leur compagnie, loüèrent leur hôtel à une troupe de comédiens qui se forma dans ce tems-là. Ils s'y conservèrent seulement pour eux et pour leurs amis deux loges, qui étoient distinguées par des barreaux et qu'on nommoit les loges des maîtres.

A partir de ce moment l'existence des confrères de la Passion est terminée, et l'on voit commencer celle de l'Hôtel de Bourgogne, premier théâtre vraiment régulier qu'ait possédé Paris. (Voy. CLERCS DE LA BASOCHE, COMÉDIE-FRANÇAISE, ENFANTS SANS SOUCI.)

CONGÉ. — Les artistes qui se sont fait un nom et dont l'influence et l'autorité sur le public sont considérables stipulent d'ordinaire sur leur engagement qu'ils auront droit chaque année, à une époque déterminée, à un congé d'un, deux ou trois mois. On pourrait croire que cette condition n'est imposée par eux à un directeur que dans le but de se procurer quelque temps d'un repos qui serait d'ailleurs fort légitime; mais il n'en est rien. L'acteur ne se réserve ce congé que pour acquérir la faculté d'aller donner en province, en y gagnant un peu plus d'argent qu'à Paris, quelques séries de représentations dans lesquelles il ne se ménage point, parce que ses intérêts sont en jeu. Il revient donc, au terme de son congé, beaucoup plus fatigué qu'au départ, et c'est le directeur qui le paie qui doit subir les effets de cette fatigue, lorsqu'elle se produit sous forme d'indispositions et qu'elle entrave la marche régulière du travail et des représentations quotidiennes. (Voy. ACTEURS EN REPRÉSENTATION.)

CONSERVATOIRES. — Les conservatoires sont des écoles spéciales, destinées à l'enseignement de la musique, pour former des sujets capables soit d'enseigner eux-mêmes, soit de concourir à la bonne exécution musicale dans les théâtres ou dans les concerts.

Les premiers conservatoires ont été fondés au dix-septième siècle en Italie, à Venise et à Naples. Cette dernière ville en a possédé simultanément ou successivement plusieurs, ceux des *Poveri di Gesù Cristo*, de *Sant'Onofrio*, de *Santa Maria di Loreto*, de la *Pietà dei Turchini*, de *San Sebastiano* et de *San Pietro a Majella*. C'est à ces écoles merveilleuses, devenues justement célèbres, que l'Italie doit cette admirable dynastie de chanteurs dont l'art, hélas ! n'est malheureusement plus qu'un souvenir, et c'est d'elles aussi que sont sortis la plupart de ces grands compositeurs, de ces musiciens inspirés qui pendant près de deux siècles ont fait sa gloire et répandu son nom par toute l'Europe.

Le fondation du conservatoire de Paris, qui est aujourd'hui l'un des premiers du monde, remonte à 1794 et est due à un homme intelligent et honorable, Bernard Sarrette, qui du premier coup le porta à son plus haut point de splendeur. Cet établissement, dirigé aujourd'hui par M. Ambroise Thomas, après l'avoir été, à la suite de Sarrette, par Perne, Cherubini et Auber, donne une instruction musicale absolument gratuite à plus de cinq cents élèves; son enseignement comprend toutes les branches de l'art, et même, en dehors de la musique, la déclamation proprement dite. Cet enseignement se décompose ainsi : composition musicale, contrepoint et fugue; harmonie; accompagnement au piano; solfège; chant; orgue; piano; harpe; violon; violoncelle; contrebasse; flûte; hautbois; clarinette; basson; cor; cornet à pistons; trompette; trombone; déclamation lyrique (opéra, opéra-comique); déclamation dramatique (tragédie, comédie). En dehors des examens trimestriels destinés à faire connaître les progrès des élèves, des concours ont lieu chaque année pour chaque branche d'études, dans lesquels des premiers et seconds prix et des accessits sont décernés aux plus méritants. Les élèves des classes de déclamation lyrique et dramatique sont tenus de signer, lors de leur admission dans l'école, un engagement qui les lie envers le ministre des beaux-arts et par lequel ils se mettent à sa disposition lorsqu'à la suite des concours ils se seront vu décerner un premier prix. Dans ce cas, en effet, ils peuvent être réclamés, à des conditions déterminées d'avance dans ce premier engagement souscrit par eux ou leurs parents, par un de nos quatre théâtres subventionnés, l'Opéra, l'Opéra-Comique, la Comédie-Française ou l'Odéon, et ils ne peuvent se

soustraire à cette obligation. Certains élèves réfractaires se sont vu intenter un procès par le ministre des beaux-arts, et ont été condamnés à des dommages-intérêts considérables. Il faut ajouter que, quand l'élève a satisfait au premier engagement qui l'attend à sa sortie du conservatoire, il reprend toute sa liberté.

Plusieurs de nos villes de France ont aussi des conservatoires ou écoles de musique, dont quelques-uns, considérés comme succursales du conservatoire de Paris, sont placés sous la tutelle et la surveillance de l'État. Parmi les plus importants de ces établissements, il faut citer les conservatoires de Lyon, Bordeaux (École Sainte-Cécile), Marseille, Lille, Nantes, Toulouse, Dijon, Caen, puis ceux de Valenciennes, Cambrai, Toulon, Aix, Boulogne-sur-Mer, Douai, Perpignan, Besançon, Alger, etc.

Des conservatoires existent aussi dans la plupart des capitales et des grandes villes d'Europe : à Rome, Naples, Milan, Florence, Turin, Pesaro, Vienne, Berlin, Dresde, Leipzig, Cologne, Bruxelles, Anvers, Liége, Gand, Bruges, La Haye, Londres, Madrid, Saint-Pétersbourg, etc.

CONSERVATOIRE DE DANSE. — C'est ainsi qu'on appelle l'école de danse annexée à l'Opéra, et dans laquelle se forment les élèves destinés à figurer plus tard dans les ballets de ce théâtre. Le Conservatoire de danse reçoit de jeunes garçons ou de jeunes filles, dont les parents, à leur entrée dans les classes, signent pour eux un engagement de cinq années, pendant lesquelles l'élève appartient au service de l'Opéra et ne peut s'attacher à un autre théâtre. Voici quelques articles du règlement du Conservatoire de danse :

Art. 18. — Le Conservatoire de danse comprend cinq classes : 1° une classe élémentaire pour les garçons ; 2° une classe élémentaire pour les jeunes filles ; 3° une classe secondaire pour les femmes ; 4° une classe supérieure ou de perfectionnement pour les femmes ; 5° une classe de pantomime pour les élèves dont l'aptitude a été spécialement reconnue.

Art. 19. — Les leçons de danse ont lieu tous les jours, excepté les dimanches et les jeudis.

Art. 21. — Les leçons sont gratuites. L'administration fournit gratuitement chaque année aux jeunes élèves de la classe élémentaire, non classés dans le corps de ballet :

1° Aux jeunes filles : 4 paires de chaussons de danse, 2 jupes, 2 corsages ;

2° Aux jeunes garçons : 4 paires de chaussons de danse.

Les parents ou les tuteurs des élèves sont responsables des objets, et les entretiennent.

Art. 26. — L'admission d'un enfant au Conservatoire de danse de l'Opéra constitue entre ses parents ou tuteurs et l'administration un contrat d'apprentissage, et, en échange de l'instruction qu'il reçoit gratuitement, l'élève doit ses services à l'Opéra.

Tout élève admis à suivre les cours du Conservatoire contracte, par le fait même de son admission, l'engagement de figurer pendant cinq années au moins dans les quadrilles du corps de ballet, et ne peut contracter d'engagement avec un théâtre quelconque sans autorisation du directeur de l'Opéra.

Cette obligation constitue aux élèves un droit à être admis dans les quadrilles lorsqu'il y a des places vacantes, s'ils réunissent, de l'avis du comité d'examen, les conditions de taille et d'aptitude nécessaires.

Art. 30. — Il y aura chaque année un ou deux examens, tant pour se rendre compte de la situation des classes, que pour donner de l'avancement aux élèves et combler les vides qui auraient pu se produire.

L'Opéra doit à son Conservatoire de danse, très sérieusement organisé, la supériorité qu'il a toujours conservée dans l'exécution des ballets. De cette école sont sortis nombre d'artistes fort distingués, qui lui ont fait par la suite le plus grand honneur.

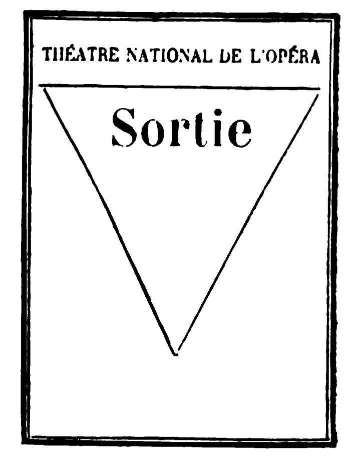
CONTRALTO. — Ce mot, qui nous vient de l'italien, caractérise la plus grave des voix de femme. La voix de contralto est pour les femmes ce que celle de basse est pour les hommes ; son échelle et son étendue sont les mêmes une octave plus haut.

En France, dans le grand opéra, on emploie parfois la voix de contralto, témoin l'admirable rôle de Fidès du *Prophète*. Mais son emploi est bien plus fréquent en Italie, et les opéras de Cimarosa, de Rossini, de Mercadante, de Do-

nizetti, de Bellini, de Verdi, contiennent, pour la plus grande part, un rôle de contralto.

CONTREMARQUE. — Carte que les contrôleurs délivrent à chaque spectateur qui sort de la salle pendant un entr'acte ou à tout autre moment de la soirée, et que celui-ci doit rendre pour pouvoir rentrer et aller reprendre sa





Contremarques.

place. Sans cette précaution, le premier venu pourrait pénétrer au théâtre pendant un spectacle sans payer sa place. Les contremarques portent généralement une, et même plusieurs marques, ainsi que l'indique leur nom, qui prouvent qu'elles ont été non seulement marquées, mais *contremarquées.* On en change régulièrement chaque jour de spectacle, pour éviter les imitations et les fraudes possibles.

Les anciens faisaient usage de la contremarque dans leurs théâtres, comme les modernes, et les Romains leur donnaient le nom de *tessera* (1).

CONTROLE. — Endroit où se tiennent, dans le vestibule d'un théâtre, les employés chargés de la vérification, — du contrôle, — des billets pris aux bureaux, et qui, en échange de ces billets, qui leur sont remis par les spectateurs entrants, délivrent à ceux-ci d'autres billets qui prouvent à l'ouvreuse ou au placeur auquel ils doivent être remis que le contrôle a été opéré.

CONTROLEURS. — Employés chargés, à l'entrée d'un théâtre, du contrôle des billets. Auprès d'eux se tient toujours un commissaire délégué dans chaque théâtre par l'administration de l'assistance publique pour contrôler les contrôleurs eux-mêmes et empêcher qu'aucune fraude ne puisse se produire au détriment de cette administration, qui prélève, on le sait, un *onzième* de la recette brute à son profit. Cette ingérence d'une administration étrangère dans les opérations d'une entreprise particulière est l'un des résultats les plus étranges et les plus odieux de cet impôt inique et exorbitant connu vulgairement sous le nom de droit des pauvres.

COQUETTES (GRANDES). — Un des emplois féminins dans la comédie. On peut presque dire que cet emploi est de création ré-

(1) Autrefois, alors que les théâtres n'avaient pas encore adopté cette habitude néfaste de ne jouer chaque soir qu'une seule pièce interminable, et qu'ils donnaient des spectacles *coupés*, une coutume assez singulière s'était introduite dans le public. Certains spectateurs allaient passer au théâtre le commencement de la soirée, puis, après avoir vu la pièce qui les avait attirés, sortaient en prenant leur contremarque et revendaient celle-ci à bas prix à un amateur qui allait ainsi voir la fin du spectacle à bon compte. Cet usage était devenu si général qu'il était reconnu officiellement, ainsi que le prouve ce paragraphe d'une ordonnance de police concernant les théâtres (1828) : — « La vente de toute contremarque ne pourra avoir lieu, dans les théâtres où l'on joue plus de deux pièces, qu'après la représentation de la deuxième pièce, et dans les autres, après la représentation de la première. » Qu'on dise donc que la police n'est pas toujours tutélaire !

cente, car dans le répertoire classique on ne donnait cette qualification de grandes coquettes qu'à cinq ou six rôles typiques qui rentraient dans l'emploi des premiers rôles et qui étaient les suivants : Célimène, du *Misanthrope,* Céliante, du *Philosophe marié* (Destouches), Silvia, des *Jeux de l'amour et du hasard* (Marivaux), et Mme de Martigues, de *la Coquette corrigée* (La Noue) et de *l'Amant bourru* (Monvel), auxquels on joignait volontiers Elmire, de *Tartuffe.* Pendant longtemps les engagements de premier rôle femme, en province, portaient que l'artiste jouerait les rôles de coquettes que nous venons de désigner.

Ce n'est guère qu'à partir des environs de 1830 et du mouvement romantique, qu'on vit surgir ce nouvel emploi, toujours assez mal défini d'ailleurs, les rôles étant de nature et d'importance très inégales. La nouvelle école employait dans ses pièces beaucoup plus de personnages que le théâtre n'en comportait précédemment ; c'est ce qui donna naissance à cette nouvelle classe de rôles, qui formèrent comme une sorte de doublure de l'emploi des premiers rôles, et que l'on baptisa du nom de *grandes coquettes et seconds rôles.* Certains rôles de ce genre rentrent, par le fait, dans l'emploi des premiers rôles proprement dits : tels sont Mme de Miremont de *la Camaraderie* (Scribe), Mme de Nohant du *Mari à la campagne* (Bayard), Léona de *la Closerie des Genêts* (Fr. Soulié), Mme de Léry d'*un Caprice* (Musset), Jacqueline du *Chandelier* (id.), Marianne des *Caprices de Marianne* (id.), Laïs du *Joueur de Flûte* (M. Augier), la Marquise d'Auberive des *Effrontés* (id.). Parmi les véritables coquettes, il faut classer la duchesse de *la Grande Dame* (Scribe), Marceline de *Diane de Lys* (Al. Dumas fils) et la baronne d'Ange du *Demi-Monde* (id.). Après Mlle Mars, qui fut une Célimène et une Elmire incomparable, il fallait arriver jusqu'à Mme Plessy pour voir tenir ces deux rôles écrasants avec une véritable supériorité. Quant aux coquettes modernes, elles ont été personnifiées avec un talent bourgeois, mais d'une finesse exquise, par Mme Allan, avec beaucoup d'esprit et d'autorité par Mlle Nathalie, avec une beauté fière et toute patricienne, une élégance suprême, par Mlles Denain et Marquet. Pour Mme Plessy, elle était aussi parfaite, aussi accomplie dans un genre que dans l'autre.

CORDACE. — L'une des trois danses théâtrales des Grecs ; elle était réservée à la comédie. C'était une danse burlesque, dont la liberté allait jusqu'à l'obscénité. « Une tête chauve, dit Charles Magnin, une face rubiconde, l'obésité d'une panse arrondie, des jambes vacillantes, toutes les suites ridicules de la gourmandise et des excès bachiques produisirent un type grotesque qui s'idéalisa dans le Silène et plus tard dans le parasite. La vieille femme adonnée au vin, avant d'être admise dans les pièces de Phrynicus, eut un rôle dans le cordace ; et comme l'ivresse éteint toute pudeur, cette danse dut se montrer souvent grossièrement impudique. La luxure, l'ivrognerie et le cordace demeurèrent des idées, pour ainsi dire, inséparables. »

CORPS DE BALLET. — Le corps de ballet se compose de toutes les danseuses qui forment les quadrilles (Voy. ce mot) et qui dansent en groupes ou en masses complètes. Il est au ballet ce que le chœur est à l'opéra.

CORRECTION (PIÈCE REÇUE A). — A la Comédie-Française, — le seul théâtre d'ailleurs aujourd'hui où la lecture des ouvrages présentés soit faite sérieusement et entourée de véritables garanties, — il existe trois manières de statuer sur le sort de ces ouvrages. La réception sans conditions, la réception *à correction,* et le refus pur et simple. Il n'est pas besoin de s'expliquer sur la réception simple et sur le refus ; quant à la réception à correction, c'est une sorte de moyen diplomatique d'éliminer une œuvre dans laquelle le comité de lecture a cru remarquer quelques traces de talent, mais qu'il ne juge pas digne pourtant d'être offerte au public, c'est une sorte de fiche de consolation destinée à cicatriser la blessure faite à l'amour-propre de l'auteur. Celui-ci n'ignore nullement qu'une pièce reçue à correction n'est ni plus ni moins qu'une pièce refusée ; mais il sait gré de la politesse dont on fait preuve envers lui et de l'encouragement indirect qu'on lui donne pour l'avenir.

CORRESPONDANTS DE THÉATRE. — Voy. AGENTS DRAMATIQUES.

CORSER. — Au théâtre, *corser un rôle, une scène, un acte,* c'est, lorsqu'on en a reconnu la nécessité, donner à ce rôle, à cette scène, à cet acte, plus d'importance, plus de corps qu'ils n'en avaient primitivement. D'une pièce dont l'intrigue est un peu faible, un peu lâche, un peu dénuée d'intérêt, on dit que cette intrigue n'est pas assez *corsée.* Enfin, lorsqu'un spectacle composé d'une certaine façon commence à moins attirer le public et à faiblir au point de vue de la recette, on *corse* ce spectacle en y ajoutant une pièce, destinée à corser aussi la recette.

CORTÈGE. — Puissant moyen d'effet matériel auquel on a souvent recours, et qui est toujours employé avec succès dans les théâtres à grand déploiement scénique. Au moment d'une fête, ou d'une cérémonie, ou d'une action importante, le défilé d'un long cortège, nombreux, riche, pompeux, avec ses costumes fidèlement historiques, souvent accompagné de musique, parfois rendu plus imposant encore par la présence de chevaux magnifiquement caparaçonnés, produit sur le spectateur un effet irrésistible et lui arrache des applaudissements. A l'Opéra, le cortège du premier acte de *la Juive,* avec la volée de cloches qui l'accompagne, celui du cinquième acte du *Prophète,* auquel vient se joindre toute la pompe d'une grande cérémonie religieuse dans une vaste cathédrale, sont d'un effet imposant et magistral.

CORYPHÉE. — Dans le chœur du théâtre grec, le coryphée était chargé de guider les choreutes (choristes), de leur indiquer la mesure, et son office devant le public était de prendre parfois la parole au nom du chœur et de dialoguer avec le personnage en scène. — Le rôle du coryphée dans l'opéra moderne est à peu près semblable : le coryphée, homme ou femme, est un chanteur plus habile ou mieux doué que ses compagnons au point de vue de la voix, qui comme eux fait sa partie dans les chœurs, mais que parfois on détache de l'ensemble pour lui confier un solo plus ou moins développé, après quoi il rentre dans le rang et reprend sa partie chorale.

COSMORAMA. — Ce mot, qui signifie *vue, représentation de l'univers,* est celui qu'un homme intelligent, l'abbé Gazzera, avait donné à un spectacle de curiosité et d'instruction imaginé par lui et qui pendant 25 ans, de 1808 à 1832, eut un grand succès à Paris. L'abbé Gazzera avait fait reproduire, dans une nombreuse série de tableaux à la gouache et à l'aquarelle, les sites et les monuments les plus remarquables du monde entier, ainsi que les chefs-d'œuvre de l'art antique et les ruines de ceux qui ne sont plus. Son but était de faire connaître, en exposant ces tableaux dans son *Cosmorama,* les progrès de l'architecture et des arts chez toutes les nations de la terre, et, en même temps, de faire une sorte de cours de géographie pratique, historique et descriptive au moyen de notices accompagnant les tableaux. Voici comment on décrivait ces tableaux :

L'ouverture du Cosmorama eut lieu le 1er janvier 1808, sous l'ancienne galerie vitrée du Palais-Royal. Il consistait en un grand salon autour duquel étaient placés vingt-quatre verres d'optique, et à travers chacun d'eux le public pouvait voir trois tableaux. Chaque exposition se composait donc de 72 tableaux, qui tous les mois étaient renouvelés en totalité ou en partie, en suivant autant que possible un ordre méthodique, tant pour la géographie que pour la chronologie. On commença par l'Asie ; on parcourut ensuite l'Amérique, l'Afrique, et on aurait terminé par l'Europe, qui, étant plus connue, devait moins piquer la curiosité, et dont on offrait cependant les sites les plus pittoresques et les monuments les plus célèbres. Le nombre de ces tableaux monta successivement à près de 800, dont le quart au moins étaient l'ouvrage de plusieurs artistes distingués. Pendant quinze ans ces tableaux furent de 1m,13 de long sur 0m,81 de haut, et les verres d'optique eurent 18 à 22 centimètres de diamètre, puis, par suite de perfectionnements nécessaires, on porta la dimension des tableaux à 2m,11 de long sur 1m,30 de haut, celle des verres à 27 ou 32 centimètres, et on réduisit à 260 le nombre des tableaux, en ne conservant que les meilleurs.

La dernière exposition du Cosmorama eut lieu au mois de septembre 1832.

COSTIÈRES. — Ce sont des rainures garnies de fer, pratiquées dans le plancher de la scène, à chaque plan de coulisses, pour livrer passage à la tige des mâts qui supportent les décorations latérales et permettre à ces mâts, qui sont montés sur des chariots roulant sous le plancher, dans le premier dessous, de glisser à volonté, de façon à avancer plus ou moins sur la scène ou, au contraire, à reculer autant qu'il le faut. Comme plusieurs mâts sont nécessaires à chaque plan, pour pouvoir être substitués les uns aux autres dans les changements de décors rapides, il y a à chaque plan, dans les grands théâtres, deux ou trois costières. L'espace compris entre deux jeux de costières et qui sépare chaque plan s'appelle *rue;* la *rue* comporte ordinairement 1 mètre 14 de large et s'étend sur toute la largeur de la scène; c'est sur cet espace que se trouve la trappe de chaque plan, qui se divise en fractions d'un mètre environ. L'espace compris entre deux costières prend le nom de *fausse rue.*

COSTUME (LE) AU THÉATRE. — L'histoire des variations et des progrès du costume au théâtre est chose fort délicate et fort difficile à faire. Elle a été plus d'une fois entreprise, mais non pas jusqu'ici, à notre avis, d'une façon rationnelle et satisfaisante. On pense bien que nous ne saurions la retracer à cette place; le sujet est vaste, et l'espace nous ferait trop complètement défaut. Nous nous bornerons à résumer, à l'aide d'une citation, l'ensemble de la question, et à faire connaître les efforts intelligents grâce auxquels la vérité historique, en ce qui concerne le costume, est enfin scrupuleusement respectée aujourd'hui sur nos théâtres. Voici ce qu'on lisait dans un petit recueil fort intéressant, *l'Opinion du Parterre,* publié en l'an XIII (1806) :



Costume de Mlle Dumesnil, dans le rôle d'Athalie (XVIIIe siècle).

Les jeunes gens qui fréquentent actuellement le Théâtre de la Nation (la Comédie-Française) ne savent pas dans quel état le costume et la décoration, accessoires si importants de l'art dramatique, se trouvaient vers le milieu du siècle dernier. Quelques vieux amateurs, M. de Ximénez entre autres, en ont conservé le souvenir; mais pour en donner une idée, je vais citer une lettre imprimée en 1787 dans une des feuilles publiques de la capitale.

« Il y a environ trente ans que les chefs-d'œuvre de notre scène étaient représentés dans un lieu qui conservait la forme originaire des théâtres en France, c'est-à-dire celle d'un jeu de paume. Là, une partie des spectateurs, enfermés dans des loges, étaient séparés les uns des autres par des barreaux semblables à ceux qui ferment celles des bêtes féroces dans les ménageries. Des deux côtés du théâtre étaient quatre rangs de gradins où se plaçaient encore des spectateurs. Douze lustres suspendus au cintre, lors même qu'il représentait

le ciel, descendaient à chaque acte ; et après avoir offert à un moucheur habile l'occasion de montrer sa dextérité, remontaient en cadence au bruit de quelques mauvais violons. Sur cette scène paraissaient les acteurs tragiques, vêtus d'une espèce de cotte de mailles, terminée par un panier assez grand, sur lequel était étendu un triple cotillon, chargé de trois franges d'or ou d'argent. Si le personnage était *grec*, l'acteur avait un casque, et un chapeau surmonté d'un haut plumet s'il était *romain*. Cette coiffure couronnait une large perruque à trois marteaux. On a vu un acteur, célèbre alors



Costume du rôle d'Idumé, dans *l'Orphelin de la Chine* (XVIII[e] siècle).

pour les récits, rejeter régulièrement un de ces marteaux derrière lui toutes les fois qu'il parvenait à ce vers du récit de Théramène :

J'ai vu, seigneur, j'ai vu votre malheureux fils, etc.

Néron ne manquait pas d'ôter poliment son chapeau à Agrippine lorsqu'il était en scène avec elle. Alors aussi les rôles de Lusignan et de Châtillon dans *Zaïre*, de Gusman et d'Alvarès dans *Alzire*, étaient représentés par des acteurs vêtus en habits français des plus à la mode ; Alzire, Roxane, portaient de grands habits de la cour de Versailles. Enfin, M[lle] Dangeville, actrice inimitable d'ailleurs et chérie du public, jouait les rôles de soubrette en panier de quatre aunes, et n'était distinguée de sa maîtresse que par le tablier le plus petit et le plus élégant, enrichi ordinairement d'une montre et d'un breloquet, ornement presque inconnu aujourd'hui. On passe sous silence les diamants dont étaient chargées les paysannes, et les talons rouges des paysans.

« Tel était l'état de la scène lorsque le célèbre Lekain, protégé par le parterre contre les balcons et les loges, fut admis, non sans peine, parmi les comédiens français. C'est à lui surtout qu'on doit les changements survenus dans les habillements de théâtre ; c'est au zèle également éclairé avec lequel il fut secondé par M[lle] Clairon, que nous devons l'établissement du costume. Ces deux acteurs l'observèrent seuls pendant plusieurs années, comme on voit aujourd'hui (1787), sur le théâtre de l'Opéra, M[me] Saint-Huberti, vêtue et coiffée à l'antique, ayant à côté d'elle des femmes de sa suite poudrées à blanc, coiffées *à la débacle*, et en bonnets *à la Figaro*. Si Lekain et M[lle] Clairon ont été les instituteurs du costume sur le Théâtre-Français, on doit à leurs successeurs d'en avoir porté très loin l'étude, et d'avoir copié avec goût ce que les monuments antiques offrent de pittoresque. Cet éloge appartient particulièrement à M. Larive... »

Depuis la date de cette lettre jusqu'au moment où j'écris, on a corrigé encore un très grand nombre d'abus échappés aux acteurs célèbres dont elle parle. Ils étaient les fondateurs, et ne pouvaient pas tout faire ; c'était à leurs successeurs à perfectionner les institutions dont ils avaient donné le plan. Talma, car c'est à lui principalement qu'en est due toute la gloire, Talma s'est chargé d'achever leur ouvrage, et il a eu le bonheur d'y réussir à peu près complètement. La tragédie n'offre plus que peu de chose à reprendre : on pourrait inviter, par exemple, le magasinier à ne pas faire porter devant Agamemnon, *chargé des dépouilles de Troye*, les aigles romaines, et les étendards sur lesquels on lit : S. P. Q. R., attendu que cela veut dire : *le Sénat et le Peuple Romain*. On pourrait désirer que les princesses d'un caractère doux comme Atalide et Didon n'eussent pas un poignard *tout nu* à la ceinture.

Dans la comédie, un reproche plus grave se présente : on l'a déjà reproduit souvent, mais il faut bien que je l'adresse de nouveau aux acteurs, puisqu'ils n'en ont pas tenu compte. Pourquoi, dans toutes les comédies possibles, antérieures à la Révolution, voyons-nous constamment les hommes vêtus conformément au costume du temps, et les femmes, au contraire, mises dans le dernier genre, et de manière à pouvoir servir de modèles pour la gravure du *Journal des Modes?* Ces dames crai-

gnent que les costumes anciens ne leur soient pas favorables, mais c'est une erreur; il n'y a qu'à voir dans *la Maison de Molière*, la seule pièce où les femmes soient habillées conformément aux usages reçus du temps de ce grand homme : rien de plus agréable que les habillements des comédiennes.

Espérons qu'à force de répéter la même chose aux acteurs, ils finiront par l'entendre. Dans tous les temps ils ont porté le même esprit d'opiniâtreté dans leur conduite, et n'ont réformé que les abus qu'il leur a été impossible de défendre plus longtemps. L'empire de l'habitude est plus puissant, à ce qu'il me semble, dans les coulisses que partout ailleurs. Malgré les éloges donnés en 1787, par l'auteur de la lettre que je viens de rapporter, à l'exactitude avec laquelle on se conformait dès lors aux costumes, il ne faut pas être bien vieux pour avoir vu Mme Vestris jouer *Mérope* avec une robe de soie noire, une ceinture de diamants et de la poudre. Cela ne date que de 1790.

On voit ce qu'était encore le costume au théâtre il y a près d'un siècle. On n'en doit pas savoir moins de gré aux efforts intelligents de Lekain et de Mlle Clairon, à la Comédie-Française, de Mme Saint-Huberty à l'Opéra, pour amener une réforme si désirable. Tandis que les deux premiers combattaient ainsi par leurs actes des usages et des préjugés ridicules, Mme Favart agissait de même à la Comédie-Italienne. « Ce fut elle, a dit un biographe, qui la première observa le costume : elle osa sacrifier les agrémens de la figure à la vérité des caractères. Avant elle les actrices qui représentoient des soubrettes, des paysannes, paraissoient avec de grands paniers, la tête surchargée de diamans et gantées jusqu'aux coudes. Dans *Bastienne*, elle mit un habit de laine tel que les villageoises le portent, une chevelure plate, une simple croix d'or, les bras nuds et des sabots. Cette nouveauté déplut à quelques critiques du parterre, mais un homme sensé les fit taire en disant : *Messieurs, ces sabots donneront des souliers aux comédiens.* » L' « homme sensé », que d'aucuns affirment être l'abbé de Voisenon, me paraît avoir été assez niais, si sa réplique est telle qu'on la rapporte. Mais il n'en reste pas moins que Mme Favart a fait faire un grand pas à l'exactitude du costume au théâtre.

Malgré tout cependant il fallut du temps, et beaucoup, pour que le résultat répondît aux efforts de quelques-uns; car voici ce que pouvait encore imprimer, le 2 vendémiaire an III (24 septembre 1794), une feuille spéciale à l'art dramatique, le *Journal des Théâtres :*

Les *Colins*, ou, si vous le préférez, les *amoureux villageois,* continuent de se jouer de la manière que nous allons indiquer.

Cheveux bien poudrés, une vingtaine de boucles faites avec art, une cadenette nouée avec un plus



Dumirail, danseur de l'Opéra, en habit de paysan (XVIIe siècle).

grand art encore, une chemise d'une toile extraordinairement fine, un gilet d'un beau drap, et surtout bien pincé, une ceinture élégante, une culotte juste, des bas de soie blancs, des souliers très pointus, de jolies petites rosettes : c'est ainsi que les Colins doivent paraître sur la scène. Passons aux Colettes.

Comme l'on prétend que la décence est reléguée dans les campagnes, les Colettes doivent avoir le sein découvert. Comme on cite les villageoises pour des modèles de simplicité, les Colettes doivent se parer avec les ajustemens qui suivent : tour-de-gorge

de Malines brodé, chemise à l'enfant, et tablier en linon, corset et jupe de taffetas, coëffure semblable à celle de nos Phrynés modernes, bonnet à la dernière mode, boucles d'oreilles très recherchées, bagues de prix au moins à trois doigts. Nous insérons promptement cet avis dans notre feuille, afin que les jeunes artistes qui sont sur le point d'entrer dans la carrière du théâtre, ne soient pas assez imprudens pour s'affubler d'un costume de laine ou de bure; cette innovation pourroit leur nuire, et, de plus, leur attirer des désagrémens de la part de leurs camarades qui sont depuis longtems en possession d'être fort applaudis en violant toutes les loix de la nature et du bon sens.

Aujourd'hui, cette question du costume est définitivement tranchée. Depuis les efforts de l'école romantique, si amoureuse du pittoresque et de la vérité historique, on ne saurait plus se permettre les contresens et les anachronismes ingénus qui florissaient jadis. Nos théâtres deviennent chaque jour plus scrupuleux sous ce rapport, et c'est plaisir de voir les effets véritablement artistiques qu'on obtient même dans les circonstances les plus difficiles, grâce à la recherche intelligente des documents.

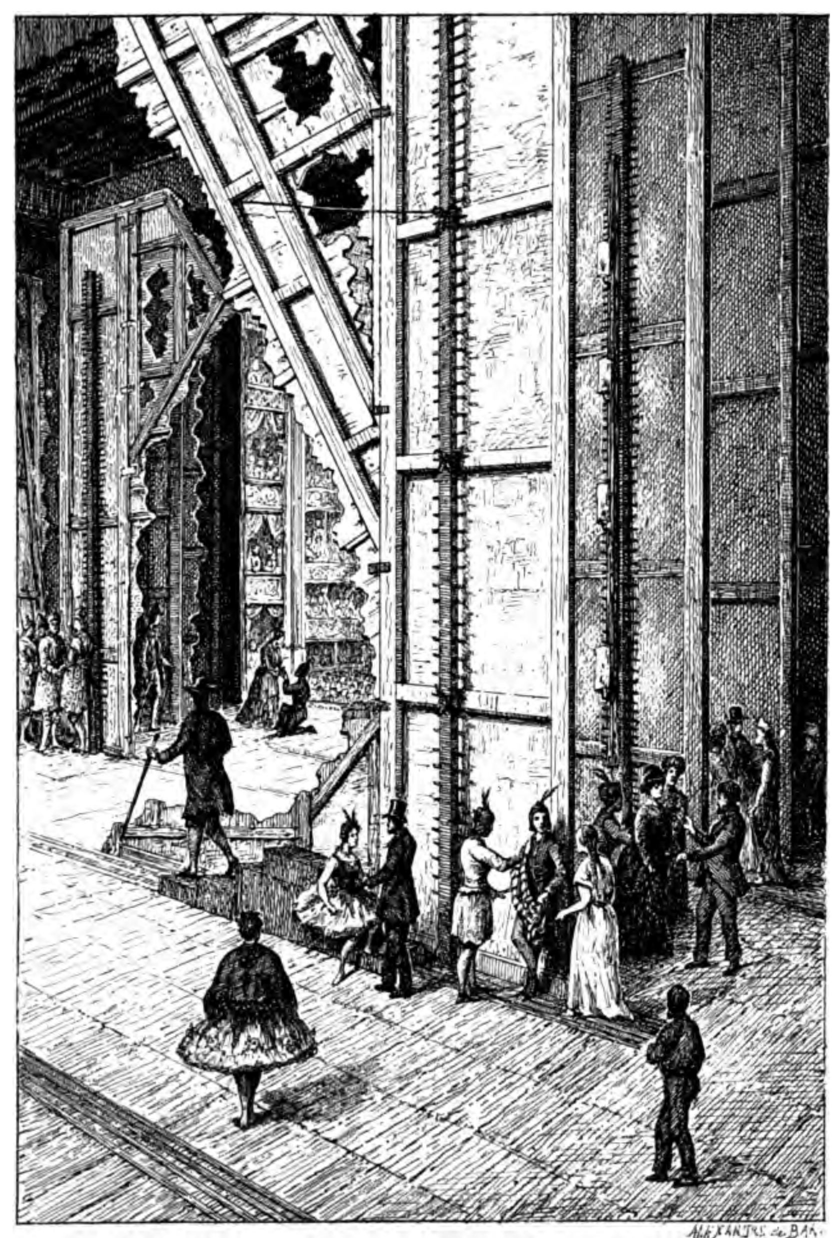
Une remarque est à faire en ce qui concerne la coopération matérielle des comédiens à la représentation scénique, en matière de costume. En province, tout acteur est tenu d'avoir une garde-robe complète : costumes antiques, moyen-âge, renaissance, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, etc., avec leurs accessoires, c'est-à-dire armes, armures et le reste; le comédien doit être pourvu de tout et se fournir tout à ses propres dépens. Il n'en est pas de même à Paris, où tout ce qui est costume proprement dit, c'est-à-dire costume historique ou de fantaisie, est fourni par les directions de théâtre. Seules, les toilettes de ville, élégantes ou négligées, sont à la charge de l'artiste. Il est vrai que, en ce qui touche les femmes, c'est une lourde dépense, et l'on a vu plus d'une actrice faire un procès à son directeur, qui voulait l'obliger à débourser, pour un seul costume de ville, une somme dépassant le total d'une année de ses appointements.

COSTUMIER (CHEF), COSTUMIÈRE EN CHEF. — Ces deux chefs de service sont ceux qui sont chargés, l'un pour les hommes, l'autre pour les femmes, et sous la direction artistique du dessinateur, de la confection de tous les costumes dans le théâtre où ils sont employés. Le costumier a sous ses ordres les tailleurs, la costumière les couturières nécessaires, et tous les travaux de l'habillement se font sous leurs ordres et sous leur responsabilité. Ces travaux sont singulièrement importants, et cette responsabilité n'est pas mince dans les théâtres à grand déploiement scénique, tels que l'Opéra, le Châtelet, la Porte-Saint-Martin, où une seule pièce exige parfois mille ou douze cents costumes différents.

COTÉ COUR, COTÉ JARDIN. — Au point de vue de l'emplacement et de la pose des décorations, l'emploi des mots : *à droite, à gauche,* donnerait lieu au théâtre à des équivoques et à des méprises incessantes, la droite et la gauche pouvant être prises indifféremment selon la situation de l'acteur ou celle du spectateur, qui sont opposées l'une à l'autre. Pour obvier à cet inconvénient et éviter toute erreur, on avait pris l'habitude, jadis, de désigner les deux côtés de la scène par la place qu'occupaient, sur chaque flanc du théâtre, les deux loges du roi et de la reine, situées l'une vis-à-vis de l'autre. La loge du roi était à la droite de l'acteur, celle de la reine à gauche, et lorsqu'on devait placer un décor à droite, les machinistes disaient, *Poussez au roi;* si c'était à gauche, *Portez à la reine.* De cette façon, toute confusion était évitée.

Mais la Révolution arriva, et bientôt il fut interdit de se servir de ces mots séditieux : *côté du roi, côté de la reine*, usités jusqu'alors pour ce service. Comment faire ? On eut l'idée de se régler sur la position qu'occupait, aux Tuileries, le théâtre qui avait servi successivement à l'Opéra, à la Comédie-Française et au Théâtre de Monsieur. Ce théâtre était situé entre le jardin et la cour du palais, et la droite de l'acteur se trouvant dans le sens du jardin, la gauche dans le sens de la cour, on adopta les nouvelles dénominations : *côté jardin, côté cour,* pour indiquer la droite et la gauche, toujours prises de l'acteur. Tous les théâtres de Paris, et bientôt tous ceux de France, se conformè-

rent à cet usage, et les indications ***côté jardin, côté cour,*** se sont perpétuées jusqu'à ce jour. Elles règlent encore la position des décors sur tous nos théâtres, sans exception.



Les coulisses d'un grand théâtre pendant la représentation.

COTÉ DU ROI, COTÉ DE LA REINE. — Voy. COTÉ COUR, COTÉ JARDIN.

COUAC. — On appelle ainsi le cri rauque qui s'échappe du gosier d'un chanteur lorsque, tourmenté par un *chat* obstiné dont il n'a pu se défaire, il a voulu forcer sa voix et n'est arrivé qu'à produire un son qui ressemble, à s'y

méprendre, au cri poussé par un canard qu'effraie un spectacle insolite.

COULISSES. — On donne ce nom tout à la fois aux feuilles de décoration que supportent des portants mobiles et qui garnissent chacun des côtés de la scène, et à l'espace vide qui s'étend entre la place occupée par ces portants et le mur qui limite la scène. Dans les théâtres bien ordonnés, l'entrée des coulisses est interdite de la façon la plus sévère non seulement aux étrangers, mais encore à tous ceux des artistes ou employés qui n'y ont pas immédiatement à faire et qui *ne sont point* de l'acte ou de la pièce en cours de représentation.

COUP DE FOUET. — Expression démodée aujourd'hui, et qu'expliquait ainsi un critique de 1826 : — « Le postillon qui achève son relai en donne la nouvelle par des coups de fouet redoublés; ainsi l'acteur, en finissant une tirade d'invocation ou d'imprécation, ou un couplet patriotique, rassemble tous ses moyens, comprime ses poumons avec son geste, et termine en achevant sa phrase avec force et avec une euphonie combinée. Joanny dans la tragédie, Lavigne dans l'opéra, Lafeuillade, Lepeintre, ont tous recours au charlatanisme du coup de fouet. »

On donne aussi le nom de *coup de fouet* à une sorte de froissement subit d'un des nerfs de la cheville ou du pied qui se produit parfois chez un danseur au moment où il danse, en lui occasionnant une douleur pareille à celle que causerait un coup de fouet reçu sur la partie atteinte. L'artiste se trouve alors dans l'impossibilité de danser jusqu'au jour où le nerf ainsi affecté a repris sa souplesse et son élasticité.

COUP DE THÉATRE. — On donne ce nom, dans une action dramatique, à tout événement imprévu dont l'importance amène un changement considérable dans la situation respective des personnages et porte le trouble et l'émotion dans l'âme du spectateur. Dans l'*Hamlet* de Shakespeare, l'apparition du spectre du feu roi venant dévoiler à son fils le crime horrible qui a causé sa mort est un coup de théâtre d'une hardiesse admirable. Corneille n'a pas été moins magnifiquement inspiré lorsque, dans *les Horaces*, au milieu de la scène où Curiace, amant de la sœur d'Horace, déplore devant Horace, époux de sa sœur, qu'Albe n'ait pas encore fait choix des trois guerriers qui doivent se mesurer contre les trois Horaces, il fait entrer un simple messager qui vient précisément apporter cette grande nouvelle :

CURIACE.
Albe, de trois guerriers a-t-elle fait le choix ?
FLAVIAN.
Je viens pour vous l'apprendre.
CURIACE.
Eh bien! qui sont les trois ?
FLAVIAN.
Vos deux frères et vous.
CURIACE.
Qui?
FLAVIAN.
Vous et vos deux frères.

Rien n'est assurément plus imprévu, plus beau, plus noble, plus grand, que ce coup de théâtre épique. On ne saurait lui rien trouver de comparable, soit chez les anciens, soit chez les modernes.

Dans la comédie, les hommes de génie ont fait aussi, dans ce genre, les trouvailles les plus heureuses. Molière est plein de coups de théâtre hardis et charmants, et de l'effet le plus puissant. Dans *l'École des Maris*, au second acte, la scène dans laquelle Isabelle, feignant d'embrasser Sganarelle, profite de la situation pour donner sa main à baiser à Valère et lui jurer, tout en semblant parler à son jaloux, une fidélité inviolable, forme un coup de théâtre de l'effet le plus heureux. Le dénouement de *Tartuffe* est amené par un double coup de théâtre, l'entrée de M. Loyal, venant mettre Orgon et sa famille aux abois, bientôt suivie de celle de l'exempt, qui défait tout ce qu'a fait le précédent personnage. Beaumarchais, dont l'esprit était si fertile et si inventif, a prodigué les coups de théâtre dans ses œuvres, et la plupart sont du plus grand effet. Nos grands écrivains contemporains n'ont pas été moins heureux, sous ce rapport, que leurs illustres devanciers. Dès le premier acte d'*Hernani*, Victor Hugo trouve un coup de théâtre superbe en mettant en présence, chez doña Sol, le bandit Hernani,

l'amant aimé de celle-ci, et le roi don Carlos, poursuivant repoussé, tous deux se haïssant et tous deux s'épargnant. Dans un autre ordre d'idées, il y a un coup de théâtre d'un merveilleux effet au quatrième acte du *Gendre de M. Poirier,* lorsque la jeune épouse du duc de Presles, après l'explication qu'elle vient d'avoir avec son mari, lui dit en l'embrassant : — « Et maintenant, mon ami, va te battre ! » Quant au mélodrame moderne, il ne vit que de coups de théâtre répétés ; mais ceux-là, il faut le dire, sont trop souvent vulgaires, forcés et en dehors de toute vraisemblance.

COUPS DE TALON. — Les coups de talon étaient fameux jadis, à l'époque où le drame et le mélodrame étaient en pleine efflorescence et passionnaient le public des théâtres de boulevards. Certains acteurs de ces théâtres avaient pris l'habitude, pour forcer l'effet et *enlever* les applaudissements, de donner, sur la dernière phrase d'une longue tirade, un violent coup de talon sur le plancher. Ce moyen assez singulier d'accentuer la péroraison de la tirade et de montrer qu'elle était finie manquait rarement son but, et l'acteur était effectivement couvert de bravos. Quelques comédiens, parmi lesquels il suffira de citer Raucourt et Mélingue, devinrent fameux par la fréquence et la solidité de leurs coups de talon.

COUPE. — Lorsqu'on parle de la coupe d'un ouvrage dramatique, on entend soit la façon dont il est divisé matériellement, soit la manière dont il est charpenté à tel ou tel point de vue spécial. On dira, par exemple, que la *coupe* en deux actes est mauvaise généralement, parce qu'elle est boiteuse, le premier acte servant d'exposition, et le second devant offrir tout à la fois l'action proprement dite et le dénouement. D'autre part, on dira que tel poème d'opéra est mal *coupé* pour la musique, que tel scenario de ballet est mal *coupé* pour les divertissements.

COUPÉ. — Mouvement de danse qui en comprend deux autres, un *demi-coupé* et un *glissé.*

COUPLET. — On sait ce que c'est qu'un couplet ; une petite stance de huit ou dix vers, qui forme l'une des parties et l'un des épisodes réguliers d'une chanson, laquelle est divisée en trois, quatre, six, huit couplets ou plus. Au théâtre, dans ce qu'on appelle le vaudeville ou la comédie-vaudeville, genre aujourd'hui démodé et à peu près abandonné depuis une vingtaine d'années, il arrivait, sept ou huit fois par acte, que le dialogue se trouvait interrompu non par une chanson, mais par un couplet que chantait l'un des personnages en scène. Il est assez singulier de voir la critique de l'usage du couplet tracée, et non sans une apparence d'amertume, par un vaudevilliste impénitent, qui plus d'une fois a dû recourir à lui et qui cependant, comme on va le voir, le traite avec une singulière rigueur ; c'est M. Saint-Agnan Choler qui montre cette irrévérence à l'endroit du couplet de vaudeville : — « Un homme raisonnable, assistant, pour la première fois de ses jours, à la représentation d'un vaudeville, trouverait matière à de justes étonnements dans l'interposition fréquente, au milieu du dialogue, de ces petites chansons qui mêlent à chaque instant au discours parlé leur musique banale, leur poésie borgne, leur sentimentalité rebattue et leur comique trivial. Quoi de plus bizarre, en effet, que de voir l'acteur s'arrêter tout à coup, sans raison apparente, l'amoureux à l'endroit le plus passionné de sa déclaration, le père noble au mot le plus pathétique de ses exhortations paternelles, l'ingénue au bord de la plus naïve de ses naïvetés, le comique au seuil du plus bouffon de ses lazzi ? Quoi de plus étrange que de les voir, les uns et les autres, rester silencieux et immobiles pendant que l'orchestre joue sa ritournelle, partir tout à coup en mesure, chanter une huitaine de vers ou soi-disant tels ; puis, après quelques secondes d'un nouveau silence et d'une nouvelle immobilité, rentrer, comme ils en étaient sortis, dans le ton ordinaire de la parole et dans l'allure habituelle du dialogue ? »

Nous ne chicanerons pas plus qu'il ne faut l'écrivain sur ce point. Nous ne lui demanderons pas s'il est beaucoup plus naturel de voir les gens s'exprimer constamment en alexandrins, comme dans la tragédie, en vers de toutes mesures, comme dans la comédie poé-

tique, ou chanter sans s'arrêter, comme dans le drame lyrique. Nous ferons observer seulement que le théâtre n'est qu'un composé de conventions greffées les unes sur les autres, et forcément acceptées par le public, dont l'unique désir est d'être ému ou diverti, quel que soit le moyen employé.

Ceci dit, nous constaterons qu'il y avait dans le vaudeville plusieurs sortes de couplets. D'abord le *couplet de situation,* qui prenait sa raison d'être dans le fond même de cette situation et qui, loin d'arrêter la marche de l'action, la resserrait en quelque sorte et condensait une idée, un fait, un incident dans l'espace des huit vers qui lui servaient à les caractériser. Puis, le *couplet de circonstance,* qui était généralement un hors-d'œuvre, une inutilité, inspiré par tel ou tel fait extérieur ne se rattachant que d'une façon très indirecte à l'action scénique. Il y avait ensuite le *couplet de facture,* sorte de long récit, de *machine* interminable, destiné à faire accepter par le public des explications qui lui eussent paru beaucoup trop développées en prose, et par conséquent à justifier le mot fameux de Beaumarchais : *ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante.* Il y avait enfin le *couplet au public,* dans lequel l'un des acteurs, le dénouement connu et la pièce terminée, s'avançait vers les spectateurs, et, s'adressant directement à eux, implorait plus ou moins adroitement leur indulgence en faveur de l'auteur, de la pièce et des interprètes, et sollicitait pour tous les applaudissements. Il y avait même autrefois une autre sorte de couplet au public, qui se disait non quand l'ouvrage était terminé, mais avant qu'il fût commencé, et qui, pour cette raison, prenait le nom de *couplet d'annonce.* Mais il y a plus de soixante ans que la mode est passée de celui-là. Quant à ce qu'on appelait le *couplet au gros sel,* c'est celui qui contenait quelque gaillardise bien corsée, qu'un gendarme lui-même n'aurait pu entendre sans réclamer un éventail.

Dans la tragédie ou dans la comédie en vers, on donne parfois le nom de *couplet* à un petit récit qui n'a point les proportions d'une tirade (Voy. ce mot), mais qui est dit par un seul acteur.

COUPON. — C'est le nom qu'on donne au billet de loge ou de fauteuil qu'un spectateur a loué à l'avance, et dont le numéro doit correspondre avec celui porté sur la feuille de location.

COUPURES. — On appelle coupures toutes les suppressions opérées, dans le cours des études préparatoires et des répétitions, au texte littéraire ou musical d'une œuvre qui doit être prochainement représentée. Il arrive très souvent que ce qui paraît très naturel et très logique à la lecture fait longueur à la scène, occasionne des froids, et devient un obstacle à la bonne marche d'une pièce ; on *coupe* alors ces passages parasites pour alléger l'œuvre et la rendre plus alerte et plus vive. Quelquefois même les répétitions n'ont pas suffi à faire juger sainement les longueurs qu'offre une œuvre dramatique, d'ailleurs bien venue dans son ensemble, et l'effet produit sur le public à la première représentation indique nettement les nouvelles coupures à faire, et qui sont pratiquées dès le lendemain dans un dernier raccord (Voy. ce mot). La censure, elle aussi, elle surtout, est une *coupeuse* enragée, et on l'a vue souvent couper à tort et à travers dans une œuvre dramatique, supprimer des passages entiers, mais cela dans un intérêt qui n'est plus ni celui de l'œuvre ainsi mutilée, ni celui du théâtre qui doit la représenter. (Voy. CENSURE.)

COURRIER DES THÉATRES. — Depuis une vingtaine d'années, tous les grands journaux quotidiens ont pris l'habitude, à l'imitation du *Figaro,* qui le premier avait établi cette coutume, de publier sous cette rubrique : *Courrier des théâtres,* ou sous un titre analogue, toute la série des nouvelles et faits divers que chaque jour produit relativement aux théâtres parisiens. On trouve de tout dans ce courrier quotidien spécial ; annonce des premières représentations du jour, réception des pièces nouvelles, cancans de toutes sortes, réclamations des auteurs et des comédiens, détails sur les études de tel ou tel ouvrage, nécrologies, etc. Quel que soit l'abus qui se produise sous ce rapport et les racontars sans intérêt qui sont



COURSE DE CHEVAUX

GRAVURE EN COULEURS PAR DEBUCOURT D'APRÈS CARLE VERNET.

chaque jour colportés de cette façon, ils est certain pourtant qu'on ne saurait entreprendre d'écrire l'histoire théâtrale du temps présent sans avoir recours à la collection du *Figaro,* tout particulièrement informé en ce qui concerne nos théâtres, et qui contient ainsi, à côté de faits divers sans valeur, nombre de renseignements précieux et même de documents pleins d'intérêt.

COURSES DE CHEVAUX. — Les courses de chevaux, dont l'origine remonte à l'antiquité la plus reculée, étaient fort en honneur chez les Grecs, où elles furent introduites, dans les jeux Olympiques, vers la 85ᵉ olympiade. Plus tard, et à l'imitation des Grecs, les Romains firent entrer aussi les courses dans leurs réjouissances publiques. Chez ceux-ci, la course consistait à faire sept fois le tour du cirque ; les chevaux étaient attelés à des chars légers, et rencontraient, à un certain endroit du trajet qu'ils avaient à parcourir, des bornes placées de telle sorte que le conducteur devait faire preuve d'une adresse extrême pour empêcher



Cheval de course et son jockey.

son char de s'accrocher et d'être mis en pièces. Par suite d'une justice distributive au moins singulière, le cheval vainqueur était souvent immolé au dieu Mars ; il est vrai que son propriétaire était comblé de présents et de récompenses.

A la suite de la décadence de l'empire romain et durant tout le moyen âge, les courses de chevaux tombèrent dans un oubli complet, et on ne les vit reparaître en partie qu'à l'époque des tournois et des carrousels dont l'Europe se montra si friande au temps de la Renaissance. De nos jours, les Anglais, sous le couvert de l'amélioration de la race chevaline, ont remis en honneur ce divertissement, dont ils sont réellement idolâtres, et qui a pris chez eux un caractère véritablement national. La France les a imités sous ce rapport, et depuis 1807, époque où Napoléon institua les premières courses publiques de chevaux, elles ont pris chez nous un grand développement. Notre grand prix de la ville de Paris, qui est couru chaque année et dont la valeur est de 100,000 francs, n'attire guère moins de monde à l'hippodrome de Longchamps que n'en entraîne à Epsom le fameux derby anglais.

COURSES DE TAUREAUX (en espagnol : *Corridas de toros*). — Sous les Romains, elles faisaient partie des jeux du cirque. Dans la péninsule ibérique, quand s'établit la domination arabe, les combats d'animaux disparurent, en même temps que les Arabes de Syrie apportaient à l'Espagne le goût des arts et le germe des sciences. Alors, retranchés derrière leurs montagnes abruptes, les soldats de Pélage, conservant toute la rudesse de leurs mœurs, prirent peu à peu plaisir aux chasses des taureaux sauvages, occupant ainsi les rares loisirs que leur laissaient les Maures, luttant corps à corps contre les taureaux et se glorifiant du titre de *toreadores,* que les Espagnols devaient continuer à tenir en haute estime. Après la conquête de Grenade, les courses ou combats de taureaux devinrent le plaisir par excellence du peuple espagnol, et aujourd'hui encore, pendant que l'Europe civilisée inscrit chaque jour dans ses codes quelque nouvelle loi d'humanité, l'Espagne tout entière se précipite aux courses de taureaux avec la même furie que jadis la Rome païenne aux jeux sanglants du cirque. Et si les plus belles arènes sont celles de Madrid, de Séville et de Valence, telle est la fureur de ce divertissement féroce que toutes les villes, toutes les bourgades même de la péninsule ont leur *plaza de toros.*

Parmi les écrivains français qui nous ont le mieux fait connaître ce spectacle, nous citerons Théophile Gautier et Alexandre Dumas, puis encore Edgar Quinet, et, — chose étrange de la part de ce dernier surtout, philosophe éminent et d'un caractère si profondément humain, — ce jeu cruel et barbare a trouvé chez ce doux rêveur un apologiste à outrance. On trouvera plus loin, aux mots *Tauromachie* et *Torero,* des détails plus complets sur l'art de tuer un taureau.

En France, dans les Landes et dans certains départements du Midi, il y a quelquefois des courses de taureaux, mais peu dangereuses par ce fait qu'il n'y a pas de combat. Le taureau en revient donc toujours la vie sauve. Il n'est pas rare toutefois que celui-ci, en jouant des cornes (cornes qu'on a pourtant pris le soin d'emmaillotter au préalable), envoie se promener en l'air quelque *torero* imprudent et malavisé. L'impératrice Eugénie s'était flattée d'introduire chez nous les véritables courses espagnoles ; mais le sentiment national français, peu favorable à ce jeu sanglant, l'emporta en cette circonstance sur le parti des courtisans, et tous les efforts furent vains.

COVIELLO. — Un des sept masques principaux de l'ancienne comédie italienne. Déjà connu et aimé de la foule, il fut rendu célèbre à Rome par Salvator Rosa, qui, au carnaval de 1639, s'avisa de revêtir son costume et, sous le nom de *signor Formica,* charlatan de profession, amusa toute la ville pendant plusieurs jours par ses lazzi, son esprit incisif, ses épigrammes et ses saillies incessantes, au point qu'il en faisait déserter tous les spectacles, jusqu'aux plus populaires. Poète, musicien, comédien, satirique plein de verve, Salvator, sur son char renouvelé de celui de Thespis, enchantait et révolutionnait la Rome des papes, comme certains bateleurs et pantomimes avaient enchanté la Rome des Césars. Le peuple applaudissait avec frénésie les traits de satire qu'il dirigeait contre les grands, tandis que ceux-ci prenaient plaisir à lui entendre chanter, en s'accompagnant du luth, dont il jouait admirablement, les ballades napolitaines qui jouissaient alors d'une si grande vogue. Salvator, qui a tracé le portrait de Coviello, disait que son esprit doit être aussi subtil que l'air de l'Abruzze, qui lui a donné naissance. Adroit, souple, vaniteux, sorte de Protée, dans son caractère, dans ses manières, dans son langage, il conserve toujours l'accent et le costume de son pays. Sa veste de velours noir, avec les culottes de même étoffe, ornées de boutons d'argent et d'une riche broderie, devaient faire paraître avec avantage une taille élégante et former un contraste marqué avec son masque à joues cramoisies, au nez et au front noir. On assure qu'au commencement du présent siècle, le type de Coviello figurait encore parfois dans les canevas des marionnettes italiennes, où il remplissait un rôle assez semblable à celui de l'ancien Capitan ; comme son caractère, son costume était alors transformé, et il portait un chapeau noir empanaché de trois plumes rouges, un pourpoint à crevés rouges, des chausses noires

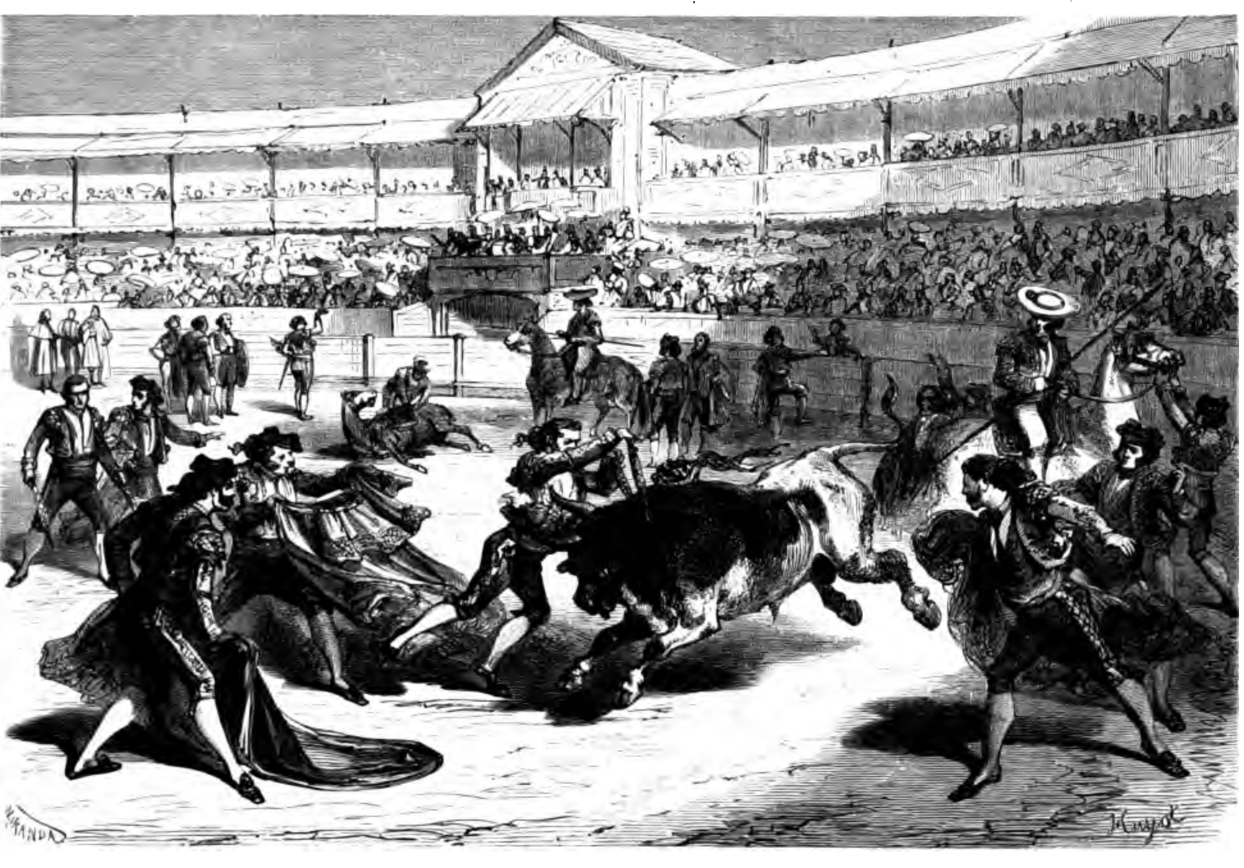


Planche XIV. — Une course de taureaux en Espagne.

avec une trousse rouge et jaune, un manteau rouge, puis les gants, les bottes à entonnoir, le baudrier et l'épée du Capitan.

On sait que Molière s'est emparé de Coviello dans *le Bourgeois gentilhomme;* il en a fait un valet, une sorte de Gros-René très proche parent de celui du *Dépit amoureux*.

CRÉATEUR. — On appelle créateur d'un rôle l'artiste qui a joué ce rôle à l'origine d'une pièce, lorsque cette pièce a été présentée pour la première fois au public. (Voy. CRÉER UN RÔLE.)

CRÉATION. — On donne cette qualification à tous les rôles qu'un acteur a établis dans des pièces nouvelles, inédites, à la première représentation desquelles il a contribué. On dira dans ce sens : « Ce rôle est une des plus belles créations de Déjazet. » Si un artiste vient à jouer un rôle qui a été joué d'original par un autre, on dira qu'il *reprend* le rôle créé par un tel. (Voy. CRÉER UN RÔLE.)

CRÈCHE. — Sorte de spectacle religieux, donné au moyen de marionnettes ou de figures de cire mouvantes, qui était très en faveur à Paris au seizième, au dix-septième et même au dix-huitième siècle. Il tirait son nom de ce que le sujet représenté avait le plus souvent pour objet la scène de l'adoration des mages dans la crèche du Sauveur. Deux fois par an, surtout à Pâques, pendant la clôture de tous les théâtres, et pendant les fêtes de Noël, un spectacle de ce genre attirait la foule sur le pont de l'Hôtel-Dieu, et les *Affiches de Paris* ne manquaient jamais d'en faire l'annonce à cette époque. Voici l'une de ces annonces, telle que la publiait ce journal, le 4 avril 1746 : — « Messieurs et dames, la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ en figures de cire mouvantes comme le naturel se représente depuis le dimanche de la Passion, et continue jusqu'au jour de Quasimodo inclusivement. Ce spectacle est digne de l'admiration du public, tant par la dignité de son sujet que par les changements de ses décorations. C'est toujours sur le pont de l'Hôtel-Dieu, rue de la Bûcherie, où de tous temps s'est représentée la crèche. » D'autre part, j'ai trouvé dans un manuscrit inédit, intitulé *le Calendrier des loisirs* ou *les Amusemens iconographiques de Paris et de ses environs* pour 1775, la mention suivante, qui se rapporte au même établissement : — « 6 *janvier*. Rue de la Bûcherie, un petit spectacle spirituel appelé *la Crèche*, où l'on représente la naissance de notre Sauveur et l'adoration des mages, en cire, accompagné de musique analogue à la dignité du sujet. Prix très modiques. » Selon Ch. Magnin, ce spectacle serait encore en usage dans nos provinces méridionales : — « Les *Crèches* de Marseille, dit-il dans son *Histoire des Marionnettes*, sont célèbres dans tout le Midi. Il n'y a personne qui n'ait vu dans quelques champs de foire le *Mystère de la Passion*, de *la Nativité*, *Samson*, *Judith*, les paraboles de *l'Enfant prodigue* et du *Mauvais Riche*, joués par les marionnettes à côté de *Paul et Virginie*, d'*Atala* et de *la Prise de Malakoff.* »

CRÉER UN ROLE. — En France, on se sert du mot *créer* pour indiquer que tel ou tel artiste a établi tel ou tel rôle dans une pièce nouvelle. On dira dans ce sens : « Déjazet et Achard ont *créé* les rôles d'*Indiana* et *Charlemagne,* » parce que ce sont ces deux artistes qui ont joué ce vaudeville à Paris pour la première fois ; ou bien : « M. Got est le *créateur* du rôle de Giboyer, » parce que c'est ce grand comédien qui a joué originairement le rôle de Giboyer à la Comédie-Française ; ou bien encore : « *Mercadet* est l'une des plus belles *créations* de Geoffroy, » parce que c'est Geoffroy qui a établi naguère le rôle de Mercadet au Gymnase.

Quelques personnes trouvent dans ces mots : *créer, création,* ainsi employés, une preuve d'orgueil de la part des comédiens, et de bons esprits s'y sont trompés, entre autres Rossini, qui a écrit une lettre curieuse à ce sujet. Comme cette lettre n'a jamais été publiée en français, il ne me semble pas sans intérêt de la traduire ici. La voici :

Casa, 12 février 1851.

Très aimable monsieur Guidicini,

Je suis débiteur envers vous d'une réponse à votre billet courtois, dans lequel vous me posiez

une question musicale. La question toutefois est plutôt de mots que de substance, et par conséquent je m'en expliquerai brièvement. Je vous dirai donc que le bon chanteur, pour bien remplir sa partie, ne doit être autre chose qu'un vaillant interprète des inspirations du *maestro* compositeur, cherchant à les expimer avec toute l'efficacité possible et les mettant dans toute la lumière dont elles sont susceptibles. D'autre part, les instrumentistes ne doivent être que les exécutants soigneux de ce qu'ils trouvent écrit. Enfin, le *maestro* et le poète sont les seuls véritables *créateurs*. Quelques chanteurs peuvent seuls se permettre quelquefois certains ornements accessoires; et si l'on veut appeler cela création, ce qui se dit en effet, il n'en est pas moins vrai que cette création est malheureuse, car elle gâte bien souvent les pensées du *maestro* et leur enlève la simplicité d'expression qu'elles devraient avoir. Les Français emploient l'expression : *créer un rôle*, mais c'est là un *francésisme* vaniteux, qu'on applique seulement aux chanteurs qui les premiers exécutent une partie importante dans un opéra, voulant indiquer de cette façon qu'ils se font presque le modèle à imiter ensuite par les autres chanteurs qui sont appelés plus tard à remplir le même rôle. Mais ici même le mot *créer* semble peu approprié, puisque créer veut dire *tirer de rien*, et que le chanteur opère sur quelque chose, c'est-à-dire sur la poésie et sur la musique, qui ne sont point sa création.

Voilà tout ce que je puis vous dire, et il me paraît que cela répond suffisamment à votre demande. Il ne me reste qu'à vous saluer et à me déclarer avec toute l'estime possible

Votre bien dévoué serviteur,

Gioacchino Rossini.

Rossini lui-même se trompait sur la valeur de la signification qu'on attache en France à ces mots : *créer, création, créateur,* en matière de théâtre. Il n'y a point là de prétention de la part des artistes, et la preuve, c'est que l'expression s'applique aussi bien aux œuvres qu'à ceux qui les interprètent. C'est ainsi qu'on dira indifféremment « les *créateurs* de telle pièce », ou bien « les artistes qui ont joué telle pièce à la *création,* lorsqu'elle a été *créée* », c'est-à-dire lorsque la pièce a été jouée pour la première fois. On a adopté un mot pour éviter une périphrase, et voilà tout.

CRÊPÉ. — Le *crêpé* est l'un des éléments nécessaires au comédien pour *faire sa figure.* On appelle ainsi de petites touffes de poils ou de crins très fins, blonds ou bruns, gris ou blancs selon le besoin, frisés et préparés d'avance, que l'acteur s'applique sur le visage à l'aide d'un léger enduit gommé, afin de simuler la barbe ou les favoris qu'il doit porter dans tel ou tel rôle.

CRI. — Assez généralement, au moyen âge et à l'époque de la Renaissance, les sociétés dramatiques, telles que les Confrères de la Passion, les Clercs de la Basoche, les Enfants sans Souci, faisaient par les rues et les carrefours, avant la représentation de leur pièce, une grande promenade qui servait à l'exhibition en costume des personnages qui devaient y prendre part. C'était ce qu'on appelait la *montre* (Voy. ce mot). En même temps, un ou plusieurs des participants à la montre faisaient à haute voix une annonce du spectacle et de tous les détails qu'il comportait. C'était ce qu'on appelait le *cri.*

CRISPIN. — Un des types les plus fameux de l'ancienne comédie française, bien que Molière ne l'ait pas employé. C'est Scarron qui le premier l'a introduit sur la scène dans *l'Écolier de Salamanque*, comédie en vers jouée sur le théâtre du Marais en 1654. Crispin était un maître fourbe, un de ces valets rusés, sans scrupules, pleins de ressources, âpres au gain, de la race des Scapin, des Mascarille et des Gros-René. Comme eux il avait son costume spécial, et, chose assez singulière pour un comique et que nous retrouvons cependant dans Scaramouche, ce costume était entièrement noir. Un bon nombre de nos bons auteurs du second ordre ont employé le personnage de Crispin : Regnard dans *le Légataire universel* et *les Folies amoureuses;* Dancourt dans *le Chevalier à la mode;* Hauteroche dans *Crispin médecin* et *Crispin musicien;* Champmeslé dans *les Griselles;* Le Sage dans *Crispin rival de son maître;* Montfleury dans *Crispin gentilhomme,* etc., etc.

Une famille de comédiens célèbres a fourni à la Comédie-Française toute une dynastie de Crispins qui est restée fameuse dans les fastes

du théâtre : le père, Raymond Poisson, qui fut, dit-on, l'inventeur et le créateur du rôle ; le fils, Paul Poisson, qui lui succéda ; et le petit-fils, François Poisson, qui continua les traditions de la race. A eux trois ils jouèrent les Crispins pendant plus d'un siècle (cent trois ans !). De Raymond Poisson un annaliste disait : — « Il jouoit le personnage de Crispin, qui, dit-on, étoit de son invention : il parloit bref, et, n'ayant pas de gras de jambes, il s'imagina de jouer en botines ; de là tous les Crispins, ses successeurs, ont bredouillé et se sont botés. L'auteur qui a fait cette remarque ajoute qu'il s'étonne qu'ils n'aient pas poussé l'extravagance jusqu'à s'aggrandir la bouche, parce que Poisson l'avoit fort grande. Il étoit d'ailleurs bien facé et d'une belle taille. »

La gloire que les trois Poisson se sont acquise en jouant les Crispins a inspiré à Samson, l'un des sociétaires de la Comédie-Française, une comédie en vers qui a été représentée sur ce théâtre, il y a une quarantaine d'années : *la Famille Poisson* ou *les Trois Crispins*.

CRITIQUE THÉATRALE ET MUSICALE. — On peut dire que la critique, en ce qui touche le théâtre et la musique, n'existe plus en France, depuis que le compte rendu au jour le jour a tué le feuilleton hebdomadaire. La critique ne vaut que par la généralisation des idées et la comparaison des œuvres entre elles : or, comment pourrait-on généraliser ses idées, comparer avec celles qui l'ont précédée l'œuvre qu'on est appelé à apprécier, coordonner même ses pensées lorsqu'on est obligé de brocher un article au sortir d'une représentation, lorsque tout est confus dans le cerveau, lorsque l'écrivain qui fait métier de critique se trouve obligé d'exprimer son opinion avant que cette opinion ait eu le temps de se former, de se dégager, de s'éclairer par la réflexion. Tant que les journaux n'en reviendront pas au mode excellent du feuilleton périodique, le public aura bien des comptes rendus d'œuvres théâtrales ou musicales, mais il ne pourra se flatter en aucun cas de lire des articles de véritable critique.

D

DANSE THÉATRALE. — C'est de la Grèce, ce berceau de la civilisation moderne, que nous vient la danse théâtrale. « Les anciens, dit Blasis, donnèrent une preuve de leur goût et de leur jugement en faisant les distinctions qui subsistent entre les styles divers des danses théâtrales ; ils virent qu'il était nécessaire d'avoir plusieurs sortes de danses, et ils les divisèrent de la manière suivante : le *cordax,* le *sicinnis* et l'*emméléia.* L'*emméléia* était un mouvement tragique ou ballet dont l'élégance et la majesté sont très célébrées par Platon et les autres grands hommes qui font mention de son usage. Le *sicinnis* était ainsi appelé à cause des secousses du corps et des violents mouvements des membres. Cette danse doit être considérée comme le style grotesque. Le *cordax* était une danse libre introduite dans les comédies, et dansée par des personnes échauffées par le vin. Cette danse était sans dignité et sans décorum ; ses mouvements étaient grossiers et ridicules ; ceux qui la pratiquaient faisaient les mouvements les plus indécents avec les hanches, le dos et les reins : c'est pourquoi je suppose qu'on peut comparer cette danse à la danse *dithyrambique* des anciennes bacchantes ; enfin, on chantait certaines chansons d'un caractère furieux et violent en l'honneur de Bacchus, et on les accompagnait de la danse que nous venons de décrire. Outre ces trois sortes de danses, il y en avait une autre appelée la danse *pyrrhique* ou *guerrière.* Cette danse imitait les mouvements et les positions du corps à l'aide desquels on évitait les blessures ou les dards d'un ennemi, c'est-à-dire en se courbant, fuyant, sautant et s'arrêtant. Les attitudes du parti qui attaque étaient décrites, le coup de javelot, ainsi que es postures pour blesser avec l'épée. »

Les Romains, moins artistes que les Grecs, connurent aussi la danse au théâtre, mais ne paraissent pas lui avoir fait faire de progrès. Il faut arriver ensuite jusqu'à la Renaissance et à l'enfantement du ballet moderne pour retrouver la danse scénique, qui allait alors acquérir un éclat et un développement sans précédents. Les ballets dansés à la cour de nos rois, Henri III, Henri IV, Louis XIII, Louis XIV, la portèrent à un point de splendeur inouï, et la création de notre Opéra, où elle prit aussitôt une place extrêmement importante, lui conserva toute sa supériorité. De l'Opéra elle se répandit sur les autres théâtres, la Comédie-Française, la Comédie-Italienne, l'Opéra-Comique, où, quoique dans des proportions moindres, elle trouva le moyen de briller encore. Aujourd'hui, à Paris, ce n'est guère qu'à l'Opéra que la danse a conservé son ancien éclat, bien que certains théâtres, entre autres l'Opéra-Comique, la Porte-Saint-Martin, le Châtelet, l'emploient d'une façon accessoire. En province, quelques théâtres se faisaient beaucoup remarquer sous ce rapport il y a un siècle, particulièrement ceux de Lyon et de Bordeaux. A l'étranger, un théâtre surtout est resté fameux depuis deux siècles pour sa supériorité en matière de danse, c'est celui de la Scala, de Milan, célèbre par ses grands ballets d'ensemble, et qui, comme notre Opéra, est pourvu d'une école de danse où se conservent les bonnes traditions de l'art.

DANSEUR, DANSEUSE. — Celui ou celle qui se livre à l'art de la danse, lequel, naturellement, diffère jusqu'à un certain point, dans ses moyens et dans son but, selon qu'il est exercé par un homme ou par une femme, et aussi selon la nature et les facultés particulières de chaque *sujet.* Voici ce que dit Blasis sur ce point : — « Les hommes doivent danser d'une manière différente des femmes ; les temps de vigueur, et l'exécution mâle et énergique

des premiers seraient d'un effet désagréable chez les dernières, qui doivent se distinguer et nous récréer par des pas brillants et par des mouvements gracieux, par des terre-à-terre élégants et par un abandon décent et voluptueux à la fois dans toutes leurs attitudes. Hommes ou femmes, dès que la taille est élevée, le maître doit les consacrer à la danse la plus sérieuse et la plus noble; si la taille est moyenne et les formes sveltes et délicates, ce sont des sujets pour le demi-caractère ou genre mixte; si la taille est au-dessous de la moyenne, la conformation vigoureuse, les muscles épais, ce sont des élèves pour le genre comique et les pas de



Mlle Prévost, l'une des plus célèbres danseuses de l'Opéra, de 1705 à 1730.

caractère... A l'âge de vingt-trois ou vingt-quatre ans, un danseur doit avoir acquis tout le mécanisme de son art et posséder l'exécution la plus brillante qu'il soit possible d'atteindre. Dans la danse, le talent ne s'estime pas par le nombre des années qu'on a mis à la pratiquer, et cependant un artiste ne devient pas un danseur du dernier rang parce qu'il avance en âge. A quarante ans, un danseur, s'il est d'une bonne école, et s'il a été soigneux de se maintenir, par une pratique constante, à la hauteur où il s'est élevé, peut encore être un artiste du premier ordre ; nous en avons plus d'un exemple. »

La France a toujours été le pays des danseurs pour les deux sexes. Nous devons dire toutefois que depuis trente ou quarante ans les danseurs mâles ont beaucoup perdu dans l'estime du public, qui ne les supporte plus guère et ne

veut plus voir que des danseuses. Notre Opéra a toujours été fertile en excellents artistes en ce genre, dont un grand nombre ont acquis une célébrité européenne. En suivant l'ordre chronologique, il faut citer surtout, pour les danseurs : Beauchamps, Pécourt, Blondy, Balon, Boutteville, Dumoulin, Maltaire, Laval, Dupré, Hamoche, Lany, Pitro, Vestris, Gardel, Dauberval, Vestris fils, Noverre, Gardel cadet, Despréaux, Nivelon, Branchu, Milon, Aumer, Duport, Albert, Mérante, Montjoie, Perrot, Mazillier, Petipa, Saint-Léon, Coralli; parmi les danseuses, on doit mentionner Mmes La Fontaine, Subligny, Dangeville, Prévost, Camargo, Sallé, Mariotte, Puvigné, Lyonnois, Lany, Vestris, Allard, Guimard, Heinel, Bigottini, Théodore, Saulnier, Chameroy, Clotilde, Noblet, Anatole, Montessu, Legallois, Taglioni, Pauline Leroux, Fitzjames, Thérèse et Fanny Elssler, Dumilâtre, Carlotta Grisi, Rosati, Ferraris, Emma Livry, Beaugrand.

A l'origine, l'Opéra ne possédait point de danseuses, et ce n'est que dix ans après la fondation de ce théâtre qu'elles y parurent pour la première fois et y prirent droit de cité, pour y obtenir depuis lors les succès que l'on sait : — « Les demoiselles Fontaine et Subligny, très belles et nobles danseuses, dit l'abbé de Laporte, ont été les premières femmes qui aient dansé sur le théâtre de l'Académie royale de musique. Les rôles des femmes étoient remplis, ainsi qu'il est d'usage en Italie, par des hommes déguisés, qui, en dansant, représentent les femmes. Ce ne fut qu'au ballet du *Triomphe de l'Amour* (1681) que se fit ce changement. On vit danser dans ce ballet, représenté d'abord devant le roi à Saint-Germain en Laye, M. le Dauphin et Mme la Dauphine, Mademoiselle, la princesse de Conty, et d'autres princes, princesses, seigneurs et dames de la cour. Ce mélange des deux sexes fut si goûté, que lorsqu'on donna ce ballet à Paris sur le théâtre de l'Opéra, on y introduisit des danseuses, ce qui n'avoit pas encore été vu sur ce théâtre. Elles ont composé depuis la partie la plus brillante et la plus voluptueuse de l'Opéra. » Toutefois, on pourrait inférer de ce que dit l'abbé de Laporte que Mlle Subligny parut sur ce théâtre en même temps que Mlle Fontaine, ou plutôt de *la Fontaine*. Ce serait une erreur. Mlle de la Fontaine fut réellement la première danseuse qui se montra sur la scène de l'Opéra, où elle obtint un succès prodigieux, ce qui ne l'empêcha pas, — exemple peu suivi par celles qui lui ont succédé, — de prendre le voile et de faire profession quelques années après. Mlle Subligny lui succéda.

DANSEUR (PREMIER, SECOND). — Ces termes s'expliquent d'eux-mêmes, et servent à caractériser la nature et l'importance des emplois dans la danse. Toutefois, il faut distinguer qu'il y a le *premier danseur noble*, ou *sérieux*, et le *second*, et le *premier danseur comique*, et le *second*.

DANSEUR DE CORDE. — Homme qui marche, danse et « voltige » sur une corde tendue à l'aide de tréteaux. La danse de corde est fort ancienne; les Grecs la connaissaient dès l'institution chez eux des jeux scéniques, et elle fut habilement pratiquée à Rome, sous les empereurs.

Le danseur de corde ordinaire, chaussé de souliers très légers, s'en fait frotter la semelle avec du blanc d'Espagne, dès qu'il monte sur la corde, pour la rendre moins lisse et l'empêcher de glisser, puis il s'arme d'un balancier, long et lourd bâton qu'il tient des deux mains, et qui, selon qu'il en fait porter le poids d'un côté ou de l'autre, l'aide à se maintenir en équilibre. Mais ce n'est là que l'acrobate vulgaire. On a vu des *artistes* de ce genre opérer de véritables prodiges, et les théâtres de nos foires, aux dix-septième et dix-huitième siècles, en ont montré d'étonnants. Parmi eux il faut citer Maurice Vondrebeck, qui fut directeur d'un de ces établissements; Laurent, qui, vers 1703, à la Foire Saint-Laurent, dansait avec des chaînes aux pieds et avec des paniers; Arms, qui parut à la Foire Saint-Germain en 1718; Antoni, qui fut, paraît-il, extraordinaire dans « la danse d'ivrogne », et qui eut l'honneur de paraître à l'Opéra et dans une fête que le duc d'Orléans donna au roi à Chantilly; Dubroc père, Basque de naissance, qui le premier fit le saut du tremplin avec deux flambeaux à la main; ses deux fils, qui ne lui cé-

daient en rien ; un Italien nommé Génois, qui fut le premier à danser sur la corde avec des sabots ; Violente, danseuse italienne que tout Paris voulut voir ; « elle dansoit, dit un contemporain, *les Folies d'Espagne* sur une planche de huit pouces de large simplement posée sur la corde, et faisoit d'autres tours surprenans avec beaucoup de grâce, de justesse et de hardiesse (1727). » Il faut encore mentionner un nommé Bailly, qui dansait sur la corde armé de pied en cap.

Au reste, bien avant cette époque, on voyait, sur les carrefours et dans les rues de Paris, des danseurs de corde très habiles amasser les badauds et faire moisson de lauriers populaires. Mais c'est à la fin du dix-huitième siècle qu'il était réservé de voir paraître en ce genre l'un des êtres les plus surprenants : je veux parler de la célèbre Mme Saqui, dont le nom est connu de tous et qui fut en son genre l'une des gloires de l'époque impériale. Aucune grande fête, sous le premier Empire, sans la participation de l'incomparable acrobate, soit qu'elle traversât la Seine sur une corde en agitant de chaque



L' « incomparable » Ravel, danseur de corde fameux à l'époque du Directoire.

main un drapeau tricolore, soit qu'elle représentât à elle seule, sur cette même corde, un mimodrame tel que le passage du mont Saint-Bernard, la bataille de Wagram ou la prise de Saragosse, soit que dans une ascension vertigineuse on la vît disparaître au milieu de la fumée des feux d'artifice et des fusées volantes que l'on faisait éclater autour d'elle, pour reparaître ensuite, le tourbillon passé, plus souriante et plus sûre d'elle-même que jamais. Dans le même temps brillait encore le célèbre Ravel, et aussi Forioso, autre acrobate fameux, qui joignait à son talent de sauteur sur la corde roide la gloire d'être l'amant d'une comédienne et d'une directrice de spectacle non moins fameuse, la Montansier, alors âgée de soixante-dix printemps. Tout cela pourtant fut dépassé de nos jours par l' « inimitable » Blondin, qui, après avoir traversé le parc d'Asnières sur une corde tendue à trente mètres de hauteur, s'en alla stupéfier les Américains en traversant le Niagara par le même procédé, tantôt en portant un homme sur ses épaules, tantôt en s'arrêtant au milieu du fleuve pour poser sur sa corde un réchaud allumé sur lequel il faisait cuire une omelette ! Après cela, il faut tirer... la corde.

DANSEUR JARRETÉ, DANSEUR ARQUÉ. — Ces deux expressions servent à caractériser un double vice de conformation chez ceux qui se livrent à l'art de la danse. Voici comment Noverre s'exprime à ce sujet :

Parmi les défauts de construction, j'en remarque communément deux principaux : l'un est d'être *jarreté*, et l'autre d'être *arqué*... Nous disons qu'un homme est jarreté, lorsque ses hanches sont étroites et en dedans, ses cuisses rapprochées l'une de l'autre, ses genoux gros et si serrés qu'ils se touchent et se collent étroitement quand même ses pieds sont distants l'un de l'autre ; ce qui forme à peu près la figure d'un triangle depuis les genoux jusqu'aux pieds ; j'observe encore un volume énorme dans la partie intérieure de ses chevilles, une forte élévation dans le cou de pied, et le tendon d'Achille est non seulement en lui grêle et mince, mais il est fort éloigné de l'articulation.

Le danseur *arqué* est celui en qui on remarque le défaut contraire. Ce défaut règne également depuis la hanche jusqu'aux pieds ; car ces parties décrivent une ligne qui donne en quelque sorte la figure d'un arc ; en effet les hanches sont évasées, et les cuisses et les genoux sont ouverts, de manière que le jour qui doit se rencontrer naturellement entre quelques-unes de ces portions des extrémités inférieures lorsqu'elles sont jointes, perce dans la totalité et paroît beaucoup plus considérable qu'il ne devroit l'être. Les personnes ainsi construites ont d'ailleurs le pied long et plat, la cheville extérieure saillante, et le tendon d'Achille gros et rapproché de l'articulation.

Noverre fait remarquer que très peu de danseurs sont exempts de l'un ou de l'autre de ces défauts, et que leur façon d'étudier leur art ne saurait être la même.

DANSEUSE (PREMIÈRE, DEUXIÈME). — Ces mots déterminent d'eux-mêmes la nature et l'importance des emplois qu'ils désignent dans la danse. Autrefois, on distinguait les premières et secondes danseuses nobles et les premières et secondes danseuses comiques ; mais aujourd'hui on peut bien dire que le genre comique a disparu complètement pour les danseuses. Il est vrai que, en France du moins, le genre du ballet s'est considérablement modifié, et qu'on ne connaît guère plus maintenant que la danse de demi-caractère. (Voy. BALLERINE.)

DÉBIT. — Le débit tient à la fois de la diction et de la prononciation, et n'est pourtant ni l'une ni l'autre. La diction est la façon de *dire*, d'accentuer au moyen des inflexions de la voix les phrases auxquelles cette accentuation doit donner leur sens le plus naturel, le plus complet, le plus précis ; la prononciation n'est que la manière de donner aux mots, par le moyen de la langue et des lèvres, leur valeur sonore et phonétique. Le débit participe de tout cela et représente, en quelque sorte, ce qu'on pourrait appeler la facilité, la mobilité de la récitation. Un débit aisé, naturel, coulant, sans précipitation et sans lenteur, est une des qualités pratiques les plus précieuses que puisse avant tout acquérir un comédien. Bien articuler, se faire bien entendre et bien comprendre, est le point de départ de tout talent scénique.

DÉBUTANT, DÉBUTANTE. — Artiste qui se présente sur un théâtre où il n'a pas encore paru, afin d'y effectuer ses débuts.

DÉBUTS. — C'est le nom que l'on donne à la série d'épreuves que doit subir tout comédien paraissant pour la première fois sur un théâtre où il est inconnu. Le public étant juge de ses plaisirs, il est tout naturel qu'on lui laisse le droit d'apprécier la valeur des artistes qui doivent contribuer à ces plaisirs, et que de l'accueil qu'il fera à tel ou tel débutant dépende l'engagement définitif ou l'éloignement de celui-ci.

Pourtant, depuis longtemps déjà, les débuts ne sont plus à Paris qu'une simple formalité, dépourvue de toute espèce de sanction. Jadis, quand chaque théâtre, surtout parmi les plus grands, avait ses habitués, était suivi par un public fidèle, au courant de son répertoire, de son personnel, de ses traditions, les débuts avaient une véritable importance. Chaque année, au renouvellement de la saison théâtrale (après Pâques), on voyait par exemple à la Comédie-Française, à l'Odéon, à l'Opéra-Comique, s'opérer toute une série de débuts, auxquels venaient se soumettre un certain nombre d'acteurs de province, qui, sans être engagés, considéraient comme une grande faveur cette faculté qu'on leur accordait de se montrer de-

vant le public parisien. Tous ne réussissaient pas, tant s'en faut, mais, par ce procédé, nos théâtres trouvaient moyen parfois de joindre à leur personnel d'utiles recrues, et, pour n'en citer que deux exemples pris au hasard, nous ferons remarquer que deux des plus grands artistes dont la scène française puisse se glorifier, Préville et Mlle Devienne, appartenaient à la province lorsqu'ils vinrent débuter dans la maison de Molière, où ils furent acclamés avec enthousiasme. Parfois un artiste débutait, donnant des espérances, mais ne montrant pas un talent encore assez mûr pour occuper l'emploi auquel il aspirait; loin de le décourager, on l'exhortait au travail, on le renvoyait en province pour se perfectionner, puis au bout d'un an, deux ans, trois ans, il reparaissait, reprenait ses débuts sur de nouveaux frais et se voyait reçu. Il en était très souvent de même sur les théâtres de vaudeville et de drame. Les débutants paraissaient, choisissaient un certain nombre de rôles qu'ils jouaient successivement, et, selon l'accueil qui leur était fait par le public, étaient ou n'étaient point engagés. Il arrivait que ces débuts étaient une cause de surprise pour le public et de grands succès pour le théâtre et pour l'acteur; alors on les prolongeait d'une façon insolite. C'est ainsi que vers 1810 ceux de Mme Boulanger, à l'Opéra-Comique, ne durèrent pas moins de cinq ou six mois, attirant chaque soir une foule compacte. Aujourd'hui, le public est devenu tellement banal, tellement cosmopolite, allant tantôt ici, tantôt là, ne s'attachant jamais à un théâtre plus qu'à tel autre et ne songeant qu'à varier ses plaisirs, que les débuts, nous l'avons dit, ne sont plus qu'une simple formalité, qu'un semblant même de formalité, à peine mentionnée par l'affiche.

Quant à la province, la question des débuts y prenait jadis une importance exceptionnelle, et le renouvellement de l'année théâtrale était, surtout dans les grandes villes, un événement qu'aucun autre ne surpassait en importance, donnant lieu à des émotions, à des manifestations, parfois à des scandales et des émeutes qui, fort heureusement, ne sont plus aujourd'hui qu'un souvenir. Le public de certaines villes, particulièrement de Lyon et de Rouen, qui voulait surtout passer pour difficile et connaisseur, s'était fait une grande réputation de méchanceté; il est certain qu'il était au moins fort mal élevé, et que sa grossièreté, sa cruauté habituelles envers les artistes n'étaient pas suffisantes pour donner une haute idée de son bon goût en matière d'art. Il se produisait en province, à l'époque des débuts, des scènes indescriptibles. On voyait de pauvres artistes se présenter en scène, et dès leur entrée devenir, sans raison apparente, l'objet de manifestations hostiles et insolentes. Si le physique de l'un ne paraissait pas assez heureux, si le costume de l'autre semblait laisser quelque chose à désirer, c'était aussitôt des ricanements, des sifflets, des chut! des huées qui partaient de tel ou tel côté de la salle, avant même que l'acteur ou le chanteur eût pu placer un mot ou faire entendre une seule note. On devine aisément l'effet moral que des encouragements de cette nature devaient produire sur d'infortunés artistes qui, déjà, avant d'entrer en scène, tremblaient de tous leurs membres. Puis, si l'on consentait enfin à les écouter, il arrivait ceci que huit, dix, vingt spectateurs mal disposés ou disposés à trouver tout mauvais, se mettaient à siffler en cadence tel ou tel débutant, tandis que tout le reste de la salle applaudissait. Alors une lutte s'établissait entre applaudisseurs et siffleurs, des colloques surgissaient entre spectateurs, des interpellations étaient lancées aux artistes, des injures s'échangeaient dans la salle, parfois des voies de fait, on réclamait la présence du régisseur pour s'expliquer avec lui, puis celle du directeur, les esprits s'échauffaient, on cassait quelques banquettes, le commissaire de police intervenait, souvent sans succès, se voyait hué par quelques drôles, le bruit devenait tapage, le tapage devenait tumulte, le tumulte se changeait en tempête, le commissaire appelait la force armée, faisait opérer quelques arrestations, et enfin, si cela ne suffisait pas, prenait le parti de faire évacuer la salle. Alors, des groupes animés, furieux, se formaient devant le théâtre, discutant comme s'il s'était agi d'une question d'État, et, chose inouïe, on voyait des gens qui se prétendaient bien élevés ne pas craindre d'aller guetter la sortie des artistes pour les injurier indigne-

ment et publiquement, hommes ou femmes, ou bien se rendre devant la demeure du directeur, le gratifier d'un ignoble charivari, quand il ne leur prenait pas fantaisie de briser avec des pierres les vitres de ses croisées.

Telles étaient les mœurs sauvages de la province en matière théâtrale, et cela il n'y a pas encore si longtemps. Deux exemples pris au hasard, et accompagnés de preuves, suffiront à prouver que tout ceci n'est empreint d'aucune exagération. Voici ce que disait en 1840 un journal spécial, en rendant compte des débuts qui venaient d'avoir lieu à Toulouse : — «... L'opposition a été brutale, désordonnée et de fort mauvaise compagnie vis-à-vis de Mme Raymond ; non seulement on n'a pas voulu l'écouter, en la sifflant à outrance, mais encore on lui a jeté à la figure des huées et des vociférations ; elle a été en butte aux outrages les plus grossiers, outrages que l'on n'entend que dans les mauvais lieux. Si on exprime son jugement de cette manière, où en sont donc la décence et les égards que l'on doit à une femme, quelle qu'elle soit ? Les sifflets suffisaient ici, et ceux qui se permettaient l'insulte et l'outrage se souillaient eux-mêmes en s'adressant à une femme sans défense (1). »

Ceci n'est rien, et le même journal va nous renseigner sur d'autres faits qui se produisaient en même temps à Rouen. Le 19 mai, jour de la réouverture du théâtre et du premier début de la nouvelle troupe (en province, chaque artiste était tenu à effectuer trois débuts, dans trois rôles différents), des scènes scandaleuses s'étaient produites, l'intervention de la garde avait été nécessaire, des arrestations avaient été opérées ; la population était très surexcitée ; aussi s'attendait-on pour le lendemain à un nouveau tumulte ; cela ne pouvait manquer :

Les fautes commises dans la soirée de mardi, disait le chroniqueur, ont porté leurs fruits ; pendant toute la journée d'hier, il n'avait été question par toute la ville que de la sévérité inouïe déployée contre deux hommes honorables, traînés au violon entre quatre soldats, sans qu'on ait eu égard ni à leur position bien connue, ni aux garanties qu'ils présentaient pour le cas même où des poursuites ultérieures auraient dû avoir lieu : on n'avait parlé que de citations en police municipale données, pour ce matin, à cinq ou six jeunes gens de la ville. Les têtes s'étaient montées, les partis avaient eu le temps de se former, et à l'agitation qui régnait aux environs du théâtre longtemps avant l'heure de la représentation, aux colloques animés qui s'établissaient de toutes parts, il était facile de prévoir une soirée des plus orageuses. Aussi, la police avait-elle pris ses précautions, la garde municipale était au grand complet, les postes renforcés, et le parterre rempli d'agents dont la dextérité à pousser à la porte les spectateurs turbulents est depuis longtemps passée en proverbe.

Au lever du rideau, chacun était à son poste et le tapage a commencé. Les sifflets se sont fait entendre : des voix nombreuses ont appelé le régisseur. Alors le commissaire de police a pris la parole, d'abord pour prévenir que les interrupteurs seraient immédiatement expulsés de la salle, et puis ensuite pour apprendre au public que les règlements ne permettaient pas au régisseur de paraître sur la scène lorsqu'il était demandé par les spectateurs. Donc, le régisseur n'a pas paru, à cet instant du moins. L'entrée en scène de Mme Hébert a ramené quelque calme ; son air a été vivement applaudi, et le premier acte s'est terminé sans autre incident que quelques bordées de sifflets distribuées à un deuxième ténor du nom de Legaigneur, engagé *provisoirement* pour quelques représentations.

Au commencement du troisième acte, le régisseur, au grand étonnement du public, qui n'a pas trop compris cette élasticité du règlement de police, a paru sur la scène pour annoncer que, Mme Hébert ne sachant pas le duo, ce morceau ne serait pas chanté. Cet incident n'était pas de nature à apaiser l'irritation ; les sifflets ont recommencé de plus belle, et c'est au milieu de ce tapage infernal que M. Grosseth a chanté les premières mesures de sa barcarolle.

Il fallait une victime pour cette soirée, et notre nouveau ténor était condamné à l'avance ; tous étaient là, le sifflet aux lèvres, attendant un écart pour consommer le sacrifice. Que voulez-vous que devienne un malheureux chanteur dans cette pénible position ? Sa poitrine se resserre, son gosier se dessèche, tous ses calculs, toutes ses combinaisons, tous ses effets sont bouleversés, et le public, qui ne demande qu'un prétexte, trouve bien vite à satisfaire sa mauvaise humeur. Ainsi est-il advenu de M. Grosseth ; chuté, sifflé, hué avec un acharnement sans exemple, il a dû faire annoncer que de ce moment il renonçait à son engagement, mais

(1) *Moniteur des Théâtres* du 16 mai 1840.

que pourtant il consentait encore à terminer cette représentation.

Ce qui s'est passé ensuite est un grand sujet de honte pour les spectateurs; ils ont oublié toutes les convenances, et cet artiste, qui ne jouait plus que par complaisance, et dont ils avaient déjà brisé l'avenir, ils l'ont abreuvé d'humiliations et maltraité sans mesure et sans pitié. Devant de semblables manifestations, M. Grosseth n'avait plus qu'à se retirer, il a quitté la scène et le rideau est tombé. Bientôt après, la force armée a pénétré dans le parterre et la salle a été évacuée. Alors de nombreux rassemblements se sont formés dans les rues adjacentes au théâtre; les cris : *chez Nicolo !* se sont bientôt fait entendre, et deux cents personnes environ se sont portées vers la demeure du directeur (1). Il s'agissait d'un charivari. A part bon nombre de curieux et d'oisifs, cette troupe hurlante nous a paru fort misérablement composée; nous n'y avons guère trouvé que de ces figures qui courent après toutes les occasions de trouble et de désordre. La force publique, accourue en toute hâte sur les lieux, a promptement fait évacuer la place (2).

En lisant les récits de pareilles scènes, on ne sait trop ce qu'il faut le plus admirer, de l'imbécillité, de la grossièreté ou de la lâcheté de ceux qui en étaient les auteurs. Eh bien, cela se renouvelait tous les ans, dans la plupart de nos villes de province, en France, au dix-neuvième siècle, chez le peuple qui se dit avec quelque raison le plus doux et le plus policé de la terre!... Tout cela n'est plus, fort heureusement, et, à part quelques exceptions qui se font de plus en plus rares, il n'en reste que le souvenir. En province, comme à Paris, les débuts s'effectuent généralement aujourd'hui de la façon la plus paisible, et il semble que le sifflet lui-même ait complètement disparu des coutumes naguère si bruyantes de nos scènes départementales.

DÉCADIER. — Voy. SEMAINIER.

DÉCENTRALISATION ARTISTIQUE. — C'est, en France, un mot un peu vide de sens, auquel certains esprits généreux s'attachent avec une obstination digne d'une meilleure cause. « En Allemagne, disent-ils, en Italie, il n'existe point un centre artistique égoïste et omnipotent comme Paris, les auteurs, les compositeurs trouvent le moyen de faire représenter leurs œuvres dans des villes autres que la capitale, et cela leur donne plus de facilité pour se présenter au public. » Mais en France il y a deux raisons pour que ce fait ne puisse se produire avec quelque chance de succès : d'une part, c'est que Paris est une ville immense, qui attire à elle tout ce que la province possède d'esprits ambitieux, bien doués au point de vue de l'art, désireux de parvenir, qui savent que c'est là seulement qu'on acquiert la notoriété, la réputation, la célébrité; Paris attire forcément à lui toutes les forces vives du pays, il n'est point aux mains des seuls Parisiens, mais de tous ceux qui ont assez de courage pour combattre, assez de persévérance pour lutter, assez de génie pour vaincre; est-ce que tous nos grands hommes de théâtre, soit écrivains, soit musiciens, sont Parisiens de naissance? Point. Corneille, Racine, Crébillon, Le Sage, Piron, Étienne, Andrieux, Casimir Delavigne, Ponsard, Campra, Rameau, Philidor, Monsigny, Dalayrac, Boieldieu, Berlioz, Félicien David, étaient de simples provinciaux, tout comme MM. Émile Augier, Victor Hugo, Ambroise Thomas, Reyer, Massenet, Delibes, et bien d'autres. Donc, Paris ne tue pas la province : elle l'accapare, voilà tout, au profit de la nation entière.

Une autre raison, qui rend la décentralisation je ne dirai pas impossible (car elle existe jusqu'à un certain point), mais inefficace en France, c'est que les grandes villes des départements, au profit desquelles elle pourrait s'opérer, n'acceptent, tout en jalousant Paris, que ce qui a vu le jour à Paris. Que, par impossible, une grande œuvre se produise à Lyon, il lui sera bien difficile de s'établir à Marseille; qu'elle voie le jour à Bordeaux, elle aura grand'peine à réussir à Rouen; et cela parce que nos centres provinciaux, envieux les uns des autres, s'ils subissent en frémissant la suprématie de Paris, l'acceptent néanmoins, tandis qu'ils n'admettent jamais la supériorité de l'un d'entre eux sur les autres. Voilà pourquoi nous pensons que la décentralisation artistique restera tou-

(1) Nicolo Isouard, frère du compositeur célèbre.
(2) *Moniteur des Théâtres* du 27 mai 1840.

jours en France à l'état de chimère généreuse; ce qui n'empêchera pas que chaque année comme cela se voit depuis cinquante ou soixante ans, il ne se produise régulièrement en province trente ou quarante ouvrages dramatiques plus ou moins importants, d'une valeur généralement médiocre, et qui tombent dans l'oubli aussitôt qu'ils ont vu le jour.

Au point de vue historique, l'exemple le plus intéressant de décentralisation artistique que l'on puisse signaler en France est assurément celui qui se rapporte à *l'Étourdi*, la première comédie de Molière digne de ce nom, que le grand homme fit représenter à Lyon en 1653, et au *Dépit amoureux*, qu'il donna à Montpellier l'année suivante, avant de les produire à Paris, où il ne revint qu'en 1658. Quelques années plus tard, Corneille donnait aussi en province, au Neubourg, en Normandie, une de ses grandes pièces à machines, *la Toison d'or;* mais ceci ne saurait passer absolument pour de la décentralisation; car *la Toison d'or* était représentée non sur un théâtre public, mais chez un particulier, un grand seigneur opulent, le marquis de Sourdéac, qui donnait ce régal à ses nombreux amis.

DÉCLAMATION. — La déclamation, dont le principe se rattache au débit scénique de la tragédie, présente à l'esprit une idée d'emphase et d'exagération, de pompe et de boursouflure, qui fait immédiatement naître la critique de ce procédé de récitation. Aussi, fort en honneur dans un temps, la déclamation, qui ne représente guère autre chose qu'une espèce de chant parlé et scandé d'une façon excessive, est-elle remplacée aujourd'hui par un débit beaucoup plus naturel et plus vrai. Voici ce qu'on lit, au sujet de la déclamation, dans les *Mémoires* de Talma :

C'est peut-être ici le lieu de relever l'impropriété du mot *déclamation*, dont on se sert pour exprimer l'art du comédien. Ce terme, qui semble désigner autre chose que le débit naturel, qui porte avec lui l'idée d'une certaine énonciation de convention, et dont l'emploi remonte probablement à l'époque où la tragédie était en effet chantée, a souvent donné une fausse direction aux études des jeunes acteurs. En effet, déclamer, c'est parler avec emphase; donc, l'art de la déclamation est de parler comme on ne parle pas. D'ailleurs, il me paraît bizarre d'employer, pour désigner un art, un terme dont on se sert en même temps pour en faire la critique. Je serais fort embarrassé d'y substituer une expression plus convenable. *Jouer la tragédie* donne plutôt l'idée d'un amusement que d'un art; *dire la tragédie* me paraît une locution froide, et me semble n'exprimer que le simple débit sans action. Les Anglais se servent de plusieurs termes qui rendent mieux l'idée : *to perform tragedy*, exécuter la tragédie; *to act a part*, agir un rôle. Nous avons bien le substantif *acteur*, mais nous n'avons pas le verbe qui devrait rendre l'idée de *mettre en action, agir*.

DÉCLAMATION MUSICALE. — Ce qu'on appelle déclamation musicale s'applique non à la façon de chanter un air, mais au débit et à l'articulation du récitatif. Une bonne déclamation musicale exige la réunion des qualités du comédien à celles du chanteur proprement dit : une articulation nette et précise, un débit naturel et aisé, un grand sentiment scénique et dramatique, une expression ardente ou pénétrante selon qu'il s'agit de peindre la passion ou la tendresse, le don de l'émotion communicative, enfin la fusion de ces diverses qualités dans un grand sentiment musical qui en décuple la force et la porte à son extrême puissance. Parmi ceux des artistes français qui se sont fait remarquer par l'excellence de leur déclamation musicale, il faut citer surtout Sophie Arnould, Mlle Levasseur, Mme Saint-Huberty, Mme Scio, Mme Branchu, Mlle Falcon, Lays, Adolphe Nourrit, et plus récemment M. Duprez, Mme Viardot, Mlle Krauss.

DÉCOR, DÉCORATION. — Bien que tous deux se tiennent de fort près, on ne doit pas confondre d'une façon absolue le décor et la décoration. Tout ce qui est ferme, châssis, rideau, toile flottante ou appliquée, tout ce qui présente une surface peinte, appartient en propre au décor proprement dit. La décoration comprend un ensemble plus vaste encore, car elle s'étend jusqu'au mobilier et aux accessoires; une table, un lustre, une panoplie, un tableau, ne forment point des parties de décor, et concourent pourtant à la décoration. On voit

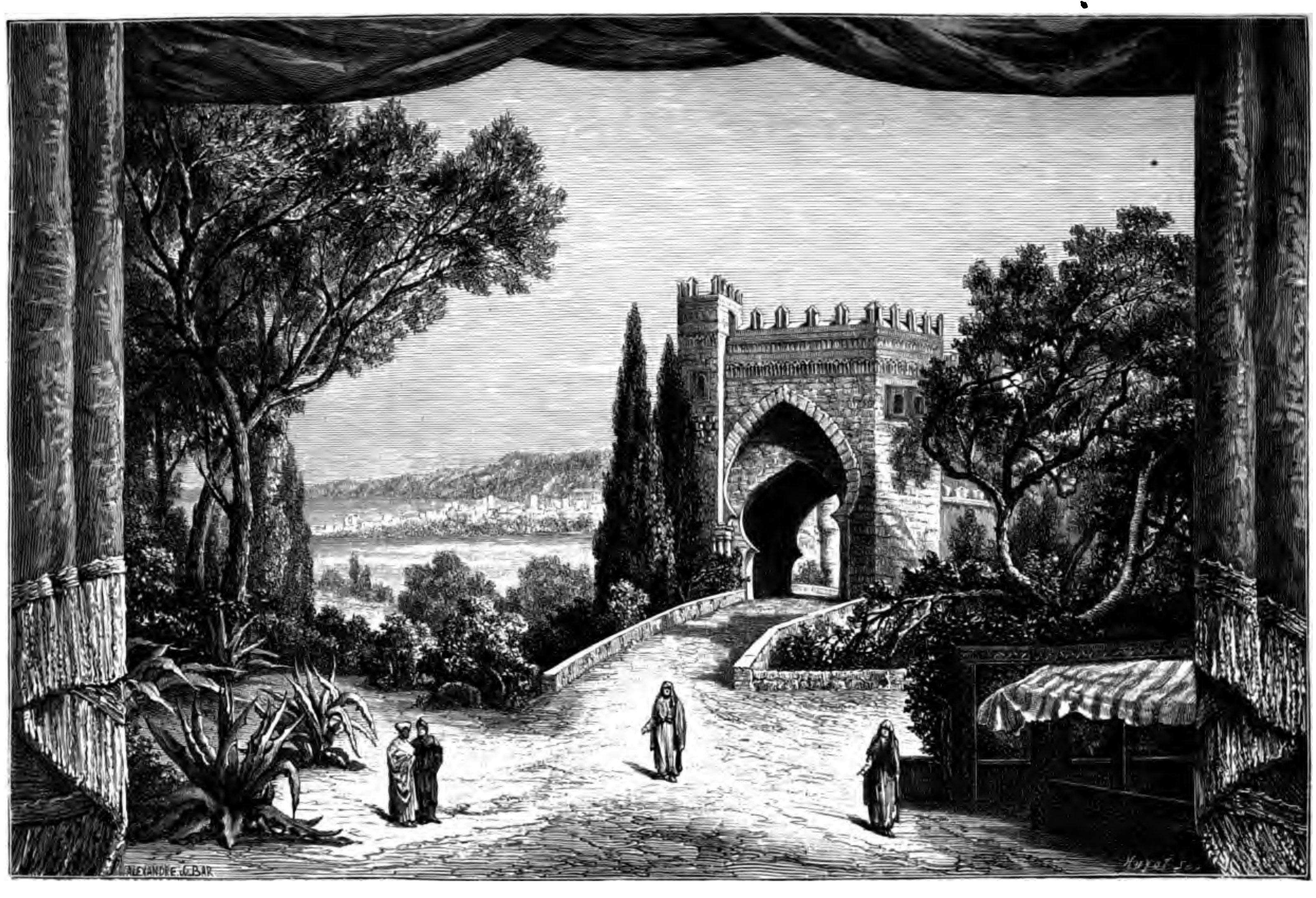


PLANCHE XV. — Décor du 2e acte du *Tribut de Zamora*, par M. J.-B. Lavastre.

facilement ce qui distingue celle-ci de celui-là. Le décor se compose de diverses parties,



Décor du 2e acte d'*Hamlet*. Châssis côté cour (2e plan).

dont chacune a son nom propre, mais surtout de deux parties principales : les *rideaux* et les *châssis ;* ces derniers se divisent eux-mêmes en *châssis de coulisses* et en *fermes.* Tout ce qui,

occupant sur la scène une position verticale et se tenant debout, n'est ni ferme, ni châssis, est rideau. Les rideaux, roulés dans le cintre, descendent en se déroulant ; les châssis de coulisses sont guindés sur des mâts, de chaque côté de la scène ; *toutes* les autres parties de la décoration sont des fermes (à l'exception des frises et des plafonds). Lorsqu'un fond de salon, ou de palais, ou de prison, monte du dessous en ligne droite, c'est une ferme, car il est monté



Décor du 2e acte d'*Hamlet*. Ferme oblique, côté jardin du 1er au 2e plan.

sur châssis ; un décor fermé du fond et des deux côtés se compose donc de trois fermes, une pour le fond, et deux obliques pour les côtés, plus le plafond. Si une chaumière se trouve placée à un point quelconque de la scène, ou un arbre, ou un buisson, ou une fontaine, chacun de ces objets est monté sur châssis et, dans la machinerie théâtrale, prend le nom de *ferme*.

L'art du décorateur est un art charmant, parvenu aujourd'hui, en France surtout, à un rare degré de supériorité, et qui est exercé par des artistes d'un immense talent. Ici, comme



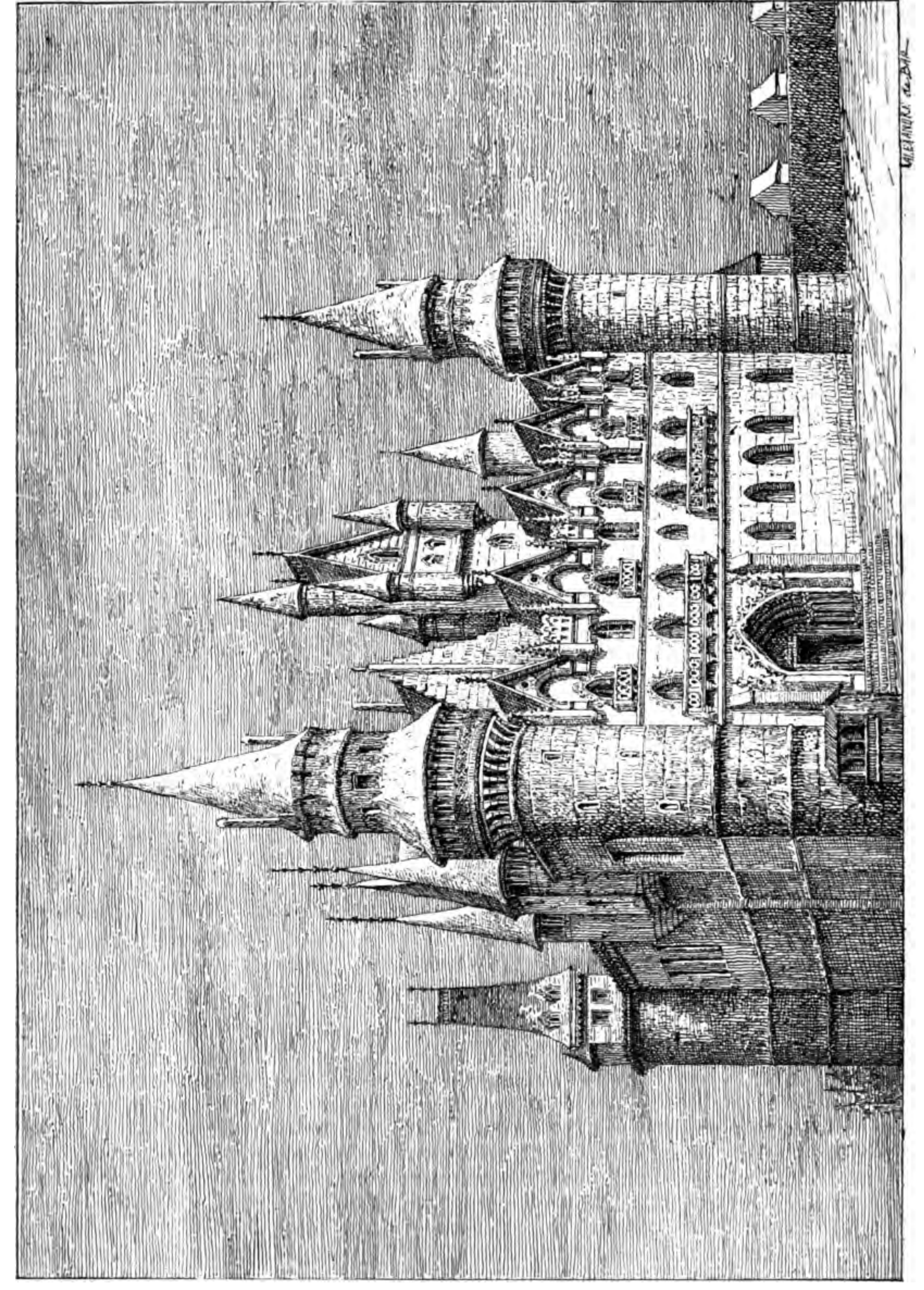
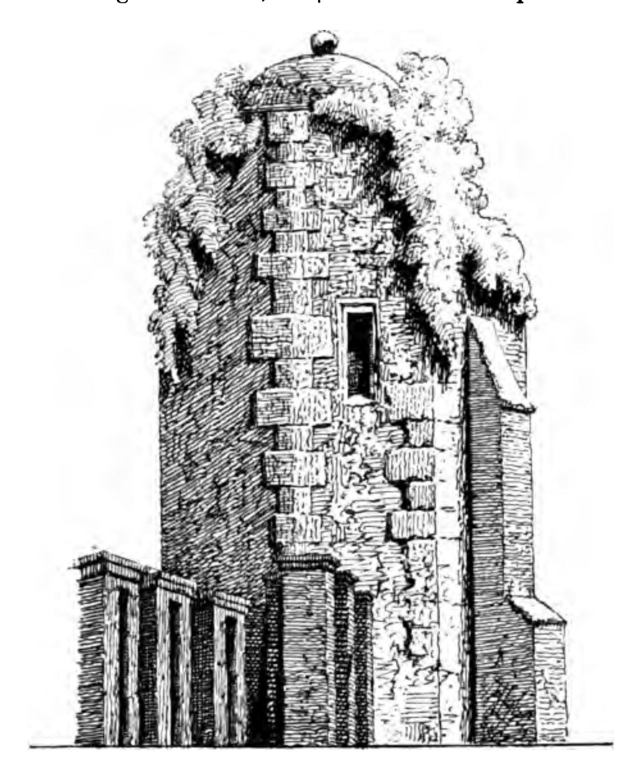


PLANCHE XVI. — Décor du 2e acte d'*Hamlet*. 1. Rideau de fond.

en bien d'autres choses, les Italiens ont été nos initiateurs et nos maîtres; mais depuis longtemps nous les avons surpassés, et nos décorateurs ne connaissent plus de rivaux dans aucun pays. Cet art du décor est d'une nature toute particulière, et l'on pourrait presque dire qu'il ne procède que par *trompe-l'œil,* tellement l'optique du théâtre nécessite l'emploi de moyens singuliers par le fait du peu de perspective naturelle, du petit espace à l'aide duquel on doit produire de grands effets, du jeu tout artificiel de la lumière. Les obstacles sans nombre que rencontre le décorateur ne peuvent être surmontés ou tournés qu'à force d'adresse et d'ingéniosité; la perspective, insuffisante, je l'ai dit, et obligée de se soumettre à certaines nécessités de position, brise continuellement ses lignes en exagérant ses raccourcis, et l'agencement des couleurs, l'harmonie des tons, d'un effet souvent si suave et si exquis à la scène, sont obtenus par des procédés dont l'effet paraîtrait barbare si la peinture était vue de près et sous un jour naturel.



Décor du 2e acte d'*Hamlet*. Châssis, côté cour (1er plan).

Dans son livre si curieux et si intéressant, *l'Envers du théâtre,* Moynet a donné, au sujet du décor, des détails très précis et que je vais lui emprunter sans fausse honte :

Vous avez vu, dans les rues de Paris, le matin, d'immenses chariots remplis de châssis tendus de toiles grises, laissant apercevoir quelquefois leur face couverte d'une peinture indécise ou bien un peu trop brutale d'exécution. Le passant en conclut que les décors sont affreusement barbouillés. En effet, ces fragments, mis au grand jour, font triste figure et rappellent bien peu les palais et les brillants paysages vus derrière la rampe; ces exhibitions matinales n'ont donc pas peu contribué à accroître le dédain qu'on a généralement pour la peinture de théâtre; erreur qu'un peu de réflexion fera disparaître si on prend un fragment d'un tableau bien exécuté, un fragment de deux ou trois centimètres carrés et qu'on le grandisse trente ou quarante fois : on n'aura plus alors qu'une partie de tableau, à peine indiquée, et représentant parfaitement une fraction de décor. Si on fait l'opération inverse, si on regarde un fragment de décor par le gros bout d'une lorgnette, cette peinture brutale

deviendra très finie, trop finie peut-être, car le grand défaut de la peinture de théâtre est d'être toujours surchargée de détails.

Ces remarques ne concernent que l'exécution. Quant à la composition, on peut dire que pour faire un bon décor comme pour faire un bon tableau, il faut un grand talent.

Au point de vue tout matériel de l'exécution dans l'atelier de peinture d'un théâtre, beaucoup d'espace est nécessaire, et on ne l'a pas ménagé à l'atelier de l'Opéra. Les autres ateliers moins grands n'en ont pas moins des dimensions considérables.

Quand une pièce est reçue au théâtre, quand les rôles sont distribués, on fait une lecture à laquelle assistent, avec les acteurs qui doivent jouer dans l'ouvrage, le chef d'orchestre, le régisseur de la scène, le machiniste et le décorateur; ces deux derniers s'entendent avec la direction et avec l'auteur sur les décors à faire et sur ceux qu'on peut arranger avec le matériel existant. Le peintre s'occupe ensuite des maquettes pour les nouvelles décorations.



Décor du 2e acte d'*Hamlet*. Châssis, côté jardin (1er plan).

On appelle *maquette* l'esquisse en petit d'une décoration. On place cette maquette sur un petit modèle de théâtre. Les châssis, rideaux, plafonds et praticables sont figurés avec du carton, peint comme doit l'être la décoration. Ce travail fait, chacun vient l'étudier et le critiquer; le régisseur veut une entrée d'un côté, l'auteur en veut une d'un autre, le maître de ballet, les acteurs, chacun dit son mot et déplace les morceaux de carton, au grand détriment de l'œuvre, qui sort quelquefois de là toute mutilée et défigurée; enfin on arrive à l'exécution; le peintre donne les mesures des châssis et de tout ce qui compose son œuvre au machiniste, qui se met immédiatement à faire les épures à la grandeur de l'exécution. Ensuite on coud les toiles, on monte, on assemble sur le parquet de l'atelier les châssis sur lesquels on tend la toile, fixée par des broquettes. On cloue les voliges dans lesquelles les silhouettes des châssis seront chantournées, puis taquetées, pour éviter les fractures; on passe alors une « impression » générale sur toute la décoration, et voilà, sommairement, tout ce qui précède la peinture (1).

(1) On appelle « impression » une couche uniforme d'un ton quelconque étendue sur la surface du décor.

Il faut procéder maintenant à la mise à l'encre du décor. On commence par le rideau, sur lequel on reporte aux carreaux le travail qui a été fait sur la maquette; puis on passe aux fermes, aux terrains, qu'on livre aux machinistes, une fois mis à l'encre, pour le chantournage, c'est-à-dire le profil qu'elles doivent avoir afin de représenter des arbres, des terrains, de l'architecture, etc. Quand tout est tracé, on porte quelquefois la décoration



Décor du 2e acte d'*Hamlet*. Châssis, côté cour (3e plan).

au théâtre, afin que les régisseurs puissent bien prendre connaissance du décor, des entrées et sorties des praticables, et n'aient pas à faire de modifications plus tard. On fait même quelquefois répéter dans le décor ainsi préparé, puis on ramène le tout à l'atelier.

La perspective théâtrale est soumise à de certaines lois spéciales; la scène étant animée par des personnages vivants, ceux-ci ne peuvent, comme les figures d'un tableau, diminuer de dimension à mesure qu'ils s'éloignent vers le fond. Le décorateur prend les précautions nécessaires pour empêcher les acteurs d'approcher des parties lointaines et fuyantes de sa composition. Il est obligé d'inventer des obstacles pour qu'on ne choque pas la vraisemblance. Dans les décorations architecturales, il doit tenir toute la partie inférieure au-dessous de la ligne d'horizon dans les dimensions réelles, les parties fuyantes ne commençant qu'à l'endroit où la décoration cesse d'être praticable.

Une autre difficulté est celle des châssis obliques placés de chaque côté de la scène. Pour empêcher le spectacteur de voir au delà du décor, ces parties brisent forcément les lignes architecturales et produisent alors des anamorphoses pour les spectateurs qui ne sont pas placés au milieu de la salle.

Où le peintre décorateur est tout à fait à son aise, c'est lorsque l'action se passe dans le domaine du merveilleux; alors rien n'arrête sa verve; son imagination peut s'élancer librement dans le vaste champ de la fantaisie : il appelle à son aide des ressources qui manquent complètement au peintre; l'or, l'argent, les cristaux, les gazes, la lumière électrique, concourent avec la peinture à des effets éblouissants.

Une décoration théâtrale étant forcément composée de plusieurs parties dessinées et peintes isolément, il faut attendre la fin du travail pour en juger l'effet. On l'expose alors définitivement au théâtre, on l'éclaire, on la met soigneusement en place; c'est ce qu'on appelle *régler* une décoration.

Ce travail se fait ordinairement la nuit, après une représentation ordinaire. Chaque châssis est amené à son plan, au point où il se raccorde avec le plafond qui le couronne; il est marqué au patin (on appelle ainsi la traverse inférieure) d'un signe correspondant à la levée des trappes ou au point milieu du théâtre. On a équipé les plafonds en se servant du point milieu comme repère; ils sont réglés, quant à la hauteur qu'ils occupent au-dessus de la scène, par le brigadier du cintre, au moyen d'un repère sur ses poignées.

Ce travail fait, reste l'éclairage. On règle avec le chef des lampistes le nombre de becs à mettre derrière les châssis et les terrains, les herses qui doivent être éclairées en plein et celles qui doivent l'être à mi-feux; en un mot, le peintre distribue la lumière et des dernières teintes partout où il le juge convenable pour l'effet général. La rampe elle-même est réglée; le chef lampiste prend note de ces dispositions, qui devront se reproduire à chaque représentation...

Les divers dessins du décor du deuxième acte

(l'Esplanade) d'*Hamlet,* l'opéra de M. Ambroise Thomas, qui accompagnent cet article, compléteront les explications qui précèdent et donneront au lecteur une idée nette des diverses parties qui composent une décoration. Celle-ci, qui est due au pinceau magistral de M. Cambon, est d'un effet admirable et produit une impression saisissante. Nous n'avons pas voulu nous borner à représenter le décor dans son ensemble, et nous en avons fait reproduire ainsi les divers fragments :

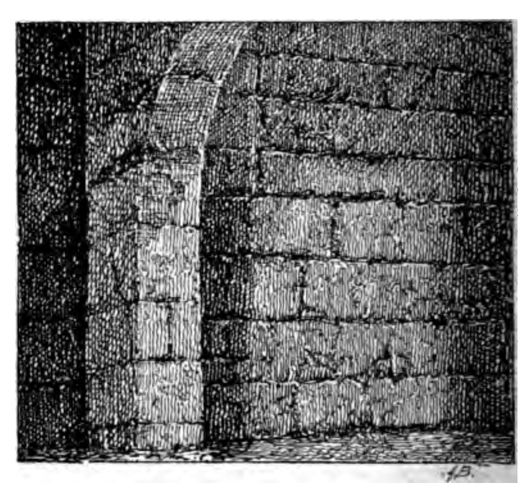
1. — Rideau de fond (4e plan) ;
2. — Châssis, côté cour (1er plan) ;
3. — Châssis, côté jardin (1er plan) ;
4. — Châssis, côté cour (2e plan) ;
5. — Ferme oblique, côté jardin (du 1er au 2e plan) ;
6. — Châssis, côté cour (3e plan) ;
7. — Applique derrière la ferme oblique, côté jardin ;
8. — Ferme, face au public (2e plan) ;
9. — Ferme (3e plan) ;
10. — Frise (2e plan).

Le lecteur peut ainsi se rendre compte de la façon dont le décor est divisé, et de la position qu'occupe chacune de ses parties. Le décor du deuxième acte du *Tribut de Zamora,* opéra de M. Gounod, qui illustre aussi le présent article, pour être d'un autre genre, n'est pas moins beau que le précédent; il est l'œuvre de M. J.-B. Lavastre, l'un des artistes les plus remarquables de ce temps.

Nous faisons maintenant un nouvel emprunt à Moynet, qui va nous faire connaître les détails du travail du peintre décorateur :

En France, la détrempe est presque exclusivement employée pour le décor de théâtre. Grâce au talent des artistes français, on en obtient des résultats remarquables. Ses tons frais et brillants se prêtent admirablement aux exigences de la scène, et sont le complément naturel des étoffes éclatantes dont on habille les personnages; bien souvent le peintre doit ajouter au charme et à la variété de couleur que lui donne sa riche palette des études sérieuses de perspective, d'archéologie et d'ethnographie. Depuis quarante ans, la peinture scénique a été en progressant. En ces derniers temps, l'introduction de la décoration anglaise a pu faire craindre un moment une invasion du mauvais goût, mais le bon sens de nos artistes a su faire tourner au profit de l'art les procédés employés exclusivement par nos voisins pour obtenir des effets exagérés.

Les progrès de l'industrie et des sciences sont venus s'ajouter aux moyens qu'on possédait pour augmenter les effets de la scène : on a introduit les rideaux de gaze, les toiles métalliques, les eaux naturelles, les paillons, les cristaux factices appelés *loghès* dont les facettes en étain brillent comme des pierres précieuses, les glaces, la lumière électrique. Une invention, qui date de quelques années à peine, est venue donner au feuillé des arbres une légèreté semblable à celle de la nature : un grand filet, collé derrière la toile, permet de découper



Décor du 2e acte d'*Hamlet*.
Applique derrière la ferme oblique.

celle-ci, suivant tous les contours que donnent les branches légères garnies de feuillage. Le filet soutient la toile ainsi découpée et demeure invisible pour le spectateur. Les traces de la construction en bois qui porte le décor disparaissent complètement. On a obtenu au moyen de gazes lamées des eaux transparentes qui reflètent les objets environnants.

On emploie au théâtre la peinture à l'huile et à l'essence quand on veut obtenir des effets transparents; c'est sur le calicot que l'on peint, après lui avoir fait subir une préparation; on l'éclaire par derrière comme les stores, et l'on obtient des effets analogues. La décoration théâtrale, au moyen de tous ces auxiliaires, peut produire des effets merveilleux.

Il nous reste à faire connaître les procédés d'exécution qui suivent le tracé dont nous avons donné la description. — Lorsque la décoration est mise à

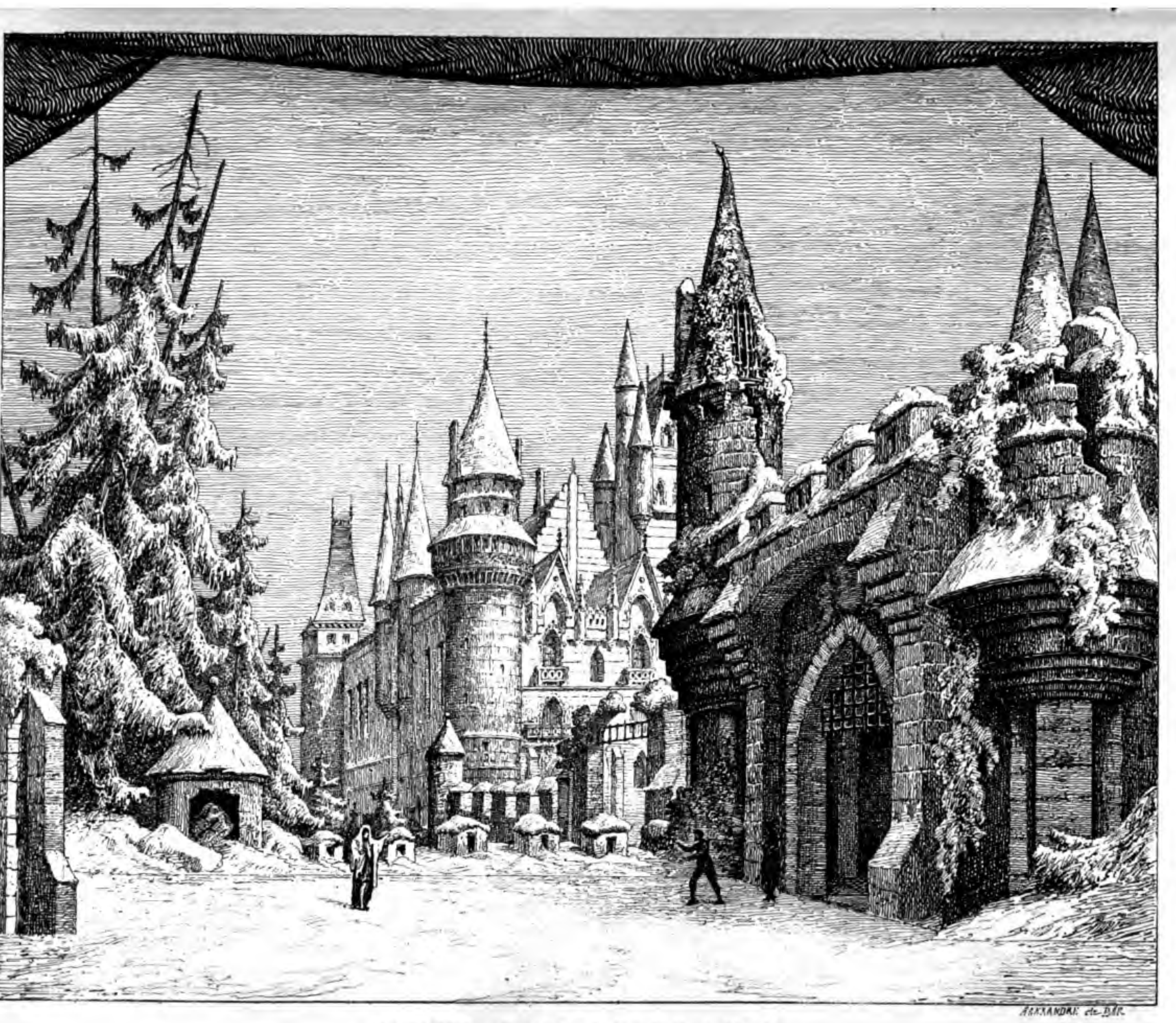
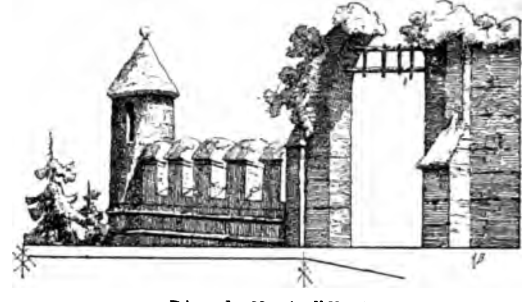


Planche XVII. — Vue générale du décor du 2[e] acte d'*Hamlet*.

l'encre, lorsque les fermes et les châssis sont chantournés, on se met à l'œuvre. Pour couvrir une aussi vaste surface, le concours de plusieurs peintres est nécessaire. Le premier soin est de faire les *tons*, et c'est par baquets entiers qu'il faut procéder. Une décoration pour un grand théâtre développe en moyenne de mille à quinze cents mètres. Les rideaux, les plafonds sont étendus sur le parquet de l'atelier, et c'est avec des brosses grosses comme des balais, dont elles portent le nom, qu'on procède à l'ébauche ; toutes ces brosses sont emmanchées d'une hampe assez longue pour que le peintre puisse travailler debout ; ce n'est que dans les petits détails d'architecture qu'on emploie des instruments plus courts et plus délicats. Dans ce cas, et lorsque la place manque, on redresse la décoration contre le mur et on la finit en se servant des ponts suspendus à la charpente du comble, espacés les uns des autres de deux mètres, et permettant de peindre toutes les parties de la surface du décor.

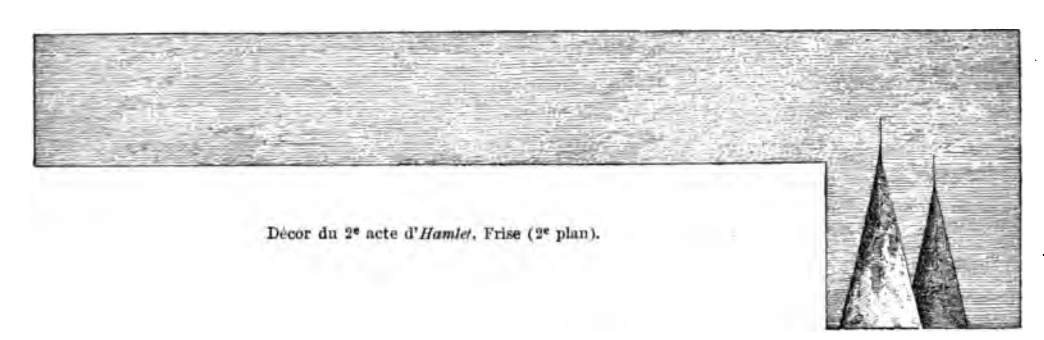


Dé cor du 2e acte d'*Hamlet*.
Ferme (3e plan).



Décor du 2e acte d'*Hamlet*.
Ferme (3e plan).

Ce dernier mode de travail s'emploie le moins possible, et seulement dans les cas d'absolue nécessité ; il est plus long, et ne permet que des travaux assez minutieux. Il est impossible de peindre ainsi le paysage et les parties pittoresques, qui doivent être traitées largement ; l'emploi d'une certaine quantité de couleurs liquides ne serait pas sans inconvénient sur une surface verticale. La méthode la plus ordinaire est donc le travail sur le sol. Les rideaux et plafonds sont tendus et broquetés, le peintre marche sur son travail ; il fait même transporter sa palette près de lui, dans les cas où un détail important nécessite sa présence pendant quelque temps sur un seul point ; autrement, il va sans cesse du point où il travaille à celui où sont ses couleurs. Ce manège, répété chaque fois que la brosse a besoin d'être remplie, est un exercice gymnastique assez fatigant. La palette du peintre de décor est en proportion avec l'art qu'il exerce : c'est une boîte de plus d'un mètre et demi, dont la surface intérieure est entourée, sur trois côtés seulement, d'une quantité de grands godets renfermant la série la plus complète des matières colorantes que puisse donner l'industrie.



Décor du 2e acte d'*Hamlet*. Frise (2e plan).

L'art du décor a pris dans nos théâtres, depuis quelques années, une extrême importance ; tout ce qui tient à la mise en scène considérée sous tous ses aspects, à l'illusion théâtrale, à la vérité du rendu dans l'ordre historique, ethnographique ou purement poétique, est l'objet des études les plus sévères et des soins les plus

constants. On peut dire que l'Opéra, sous ce rapport, marche à la tête de la civilisation théâtrale; mais il est suivi de près, dans la mesure du possible, par ceux de ses confrères qui, comme le Châtelet, la Porte-Saint-Martin, ont en quelque sorte pour spécialité de compléter le spectacle intellectuel par le spectacle visuel, et qui même, quelquefois, sacrifient le premier au second un peu plus qu'il ne faudrait. D'autres encore, tels que la Comédie-Française et l'Opéra-Comique, se distinguent d'une façon particulière en ce qui concerne le décor et la mise en scène, et il n'est pas jusqu'à des scènes minuscules, telles que la Renaissance et les Nouveautés, qui ne fassent sous ce rapport de véritables prodiges. En réalité,



Frontispice d'*Armide*, opéra de Quinault et Lully, représentant un décor de cet ouvrage, d'après le dessin de Bérain.

l'art du décor semble avoir atteint chez nous son apogée, et, à moins que la découverte de procédés nouveaux n'amène avec elle la possibilité de nouveaux effets, il semble difficile que l'on puisse parvenir à faire mieux en ce sens que ce que l'on fait aujourd'hui.

DÉCORATEUR. — Peintre qui est chargé d'exécuter les décors nécessaires à l'action scénique. Chamfort le définit ainsi : — « Homme expérimenté dans le dessin, la peinture, la sculpture, l'architecture et la perspective, qui invente et qui exécute ou dispose des ouvrages d'architecture peinte et toutes sortes de décorations nécessaires au théâtre. »

Nous avons, dans l'article précédent, fait connaître, avec les qualités qui doivent distinguer le peintre décorateur, la nature et la di-

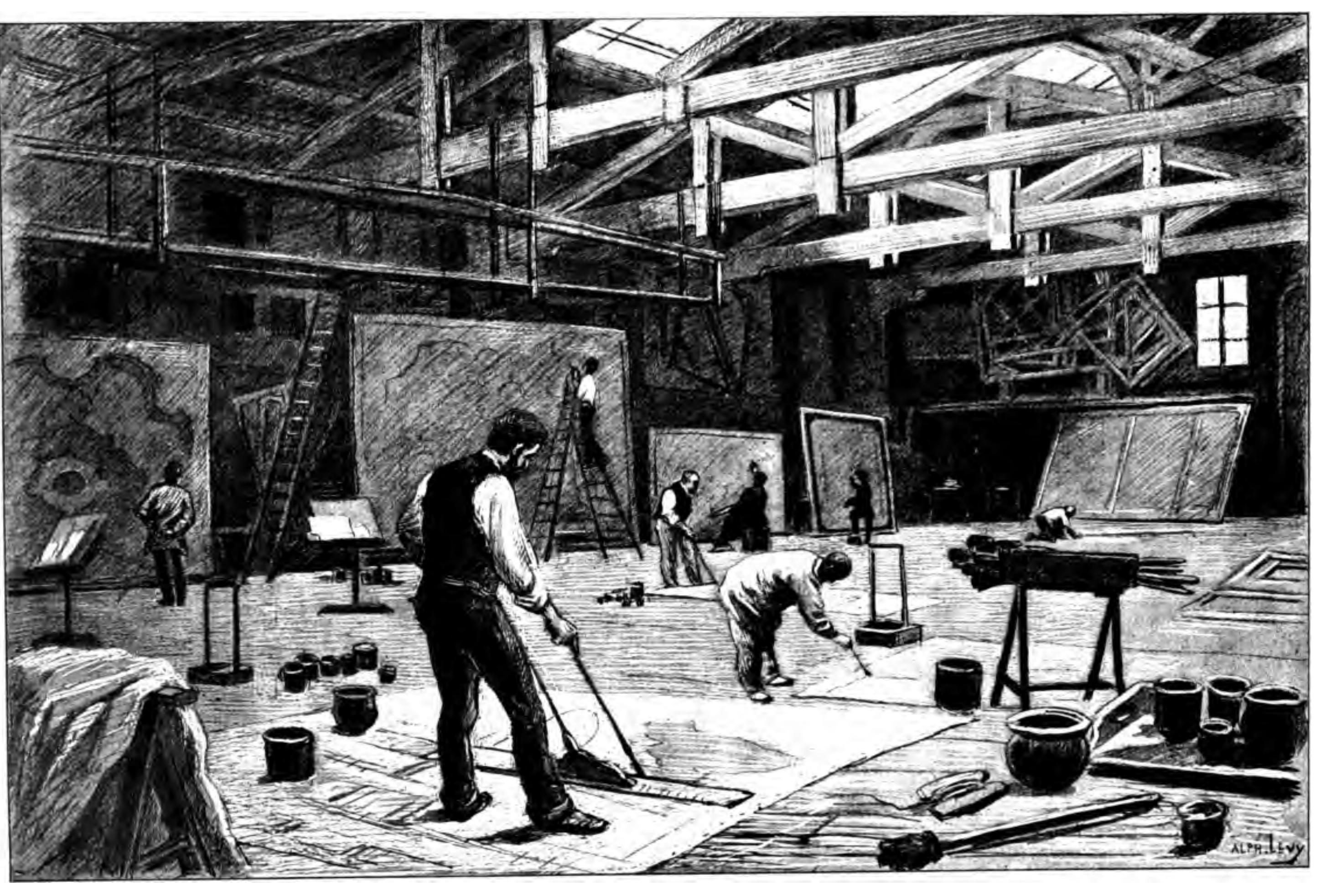


PLANCHE XVIII. — Atelier d'un décorateur de théâtre.

versité des procédés employés par lui. Il ne nous reste qu'à donner les noms de ceux de nos artistes qui, depuis deux siècles, se sont particulièrement distingués dans cet art difficile.

J'avoue n'avoir aucuns renseignements sur les décorateurs des grandes pièces à machines qui attirèrent tout Paris au théâtre du Marais et rendirent ce théâtre si fameux dans la seconde moitié du dix-septième siècle.

Toutefois, on peut dire que quand l'Opéra eut été fondé en France, il ne connut plus de rival sous le rapport de la richesse et de la beauté de la mise en scène, et il a conservé jusqu'à ce jour sa supériorité.

Au nombre de ses décorateurs il faut citer (car les Italiens furent nos initiateurs en cet art), pour l'époque de son origine, un Italien célèbre en ce genre et qui était l'associé de Lully, Vigarani, qui fit les décors de *Cadmus* et des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus,* puis notre excellent peintre Jean Bérain, à qui l'on doit ceux d'*Amadis* et d'*Armide,* et Jacques Rousseau, qui exécuta ceux de *Proserpine* d'après les dessins mêmes de Bérain.



Servandoni, d'après le portrait de Colson, gravé par Miger.

Au dix-huitième siècle, un artiste vénitien fort distingué, Pietro Algieri, fit admirer deux décors superbes dans *Dardanus* et dans *Zoroastre;* Watteau et Boucher ne dédaignèrent pas, dit-on, de peindre quelques toiles pour notre grande scène lyrique.

Enfin le célèbre Servandoni, qui révolutionna chez nous l'art du décor, surtout dans le spectacle en décorations qu'il ouvrit aux Tuileries vers 1738 et qui obtint tant de succès, se fit applaudir pendant plusieurs années à l'Opéra pour ses décors admirables ; puis ce furent Tramblin, Bocquet, Paris, qui se produisirent aussi à ce théâtre.

Péndant ce temps, la Comédie-Italienne, qui prenait aussi beaucoup de soin de cette partie de son spectacle, employait successivement comme décorateurs Lemaire, qui fit remarquer surtout le beau Temple du Soleil qu'il exécuta pour la parodie de *Phaéton;* le fils de cet artiste, qui travailla longtemps avec lui; Gaétan Brunetti et son fils Paul Brunetti, peintres italiens qui se distinguèrent aussi à la Comédie-Française; Pietro Algieri, nommé plus haut, qui fit un décor charmant pour *les Fées rivales;* puis un autre Italien, Clarici, puis Piètre, Baudon, Guillet père et fils, Deleuse, Dubois.

A l'Opéra-Comique, c'était Boucher, Guillet père et Deleuse, dont on vient de voir les noms, Moulin. A la Comédie-Française, nous trouvons Louis Debray, Brunetti, Servandoni, Lesueur, Moreau.

Plus tard, à la création du théâtre de Monsieur (Feydeau), on voit débuter Degotti père, Dussaulx, Matis.

En atteignant le dix-neuvième siècle, nous trouvons toute une pléiade de décorateurs merveilleux, qui ont produit sur nos grands théâtres toute une longue série de véritables chefs-d'œuvre en ce genre. C'est d'abord Degotti, qui, du théâtre Feydeau, passa bientôt à l'Opéra, où Cicéri lui succéda avec autant de succès; puis Isabey, Bouton, Daguerre, Gué, Jouannis, Desfontaines, Blanchard, Dumay; puis encore Philastre, Cambon, Thierry, Robecchi, Diéterle, Chéret, et enfin MM. Rubé, Lavastre frères, Chaperon, Nolau, Daran, Zara, Feuchères, Carpezat, Séchan, Desplechin, Fromont, Poisson, Nézel, Cappelli, Corlin, etc., etc.

Tous ces excellents artistes ont porté l'art de la décoration théâtrale à un point qu'il sera difficile assurément de surpasser.

DÉCORATION (ATELIER DE). — Pas plus que pour leurs magasins de décors, les théâtres ne sauraient avoir de place pour leurs ateliers de décoration. Ceux-ci sont donc presque toujours éloignés du théâtre, quelque gêne qu'il en puisse résulter parfois pour le service. L'atelier de décoration de l'Opéra, qui est vraiment admirable, est situé rue Richer, où il est joint aux magasins mêmes. Situé derrière ces magasins, il forme une immense salle, qu'on pourrait comparer à une halle, si ce n'est qu'elle est merveilleusement éclairée par le haut. C'est là que les peintres de l'Opéra et leurs élèves travaillent constamment, d'un bout de l'année à l'autre, — car le matériel d'un ouvrage est à peine terminé qu'il faut aussitôt s'occuper de celui qui lui succédera.

DÉCORS (MAGASIN DE). — Les théâtres à grand déploiement scénique, tels que l'Opéra, le Châtelet, la Porte-Saint-Martin, dont le matériel est immense, ne sauraient avoir, dans le théâtre même, la place nécessaire pour emmagasiner leurs décors. Il leur faut donc des magasins spéciaux à cet effet, qui souvent sont fort éloignés; l'Opéra et l'Opéra-Comique sont les seuls dont les magasins soient situés dans le centre de Paris, et ceux de l'Opéra, dans la rue Richer, sont les modèles du genre. Spacieux autant qu'on le puisse désirer, bien construits, bien organisés, merveilleusement aménagés pour le service, avec cela on ne peut mieux situés pour la facilité et la célérité des transports, les magasins de décors de l'Opéra ne laissent rien à souhaiter.

DÉCRET DE MOSCOU. — Ce décret, fameux dans notre histoire théâtrale, a été rendu en 1812 (15 octobre) par Napoléon Ier, et s'applique uniquement à la Comédie-Française, dont il règle la surveillance, l'organisation, l'administration, la comptabilité, la police et la discipline. Le titre Ier a rapport à la direction et à la surveillance du théâtre; le titre II s'occupe de l'organisation de la Société, de la division des parts, des pensions de retraite pour les sociétaires, acteurs aux appointements et employés; le titre III organise l'administration, la comptabilité, les assemblées générales; le titre IV règle la distribution des emplois, la formation du répertoire, les débuts; le titre V établit les rapports du théâtre avec les auteurs : lecture et réception des pièces nouvelles, droits de représentation, régularisation des entrées; le titre VI est relatif à la police intérieure du théâtre; le titre VII renferme des dispositions générales; enfin, le titre VIII

concerne les élèves que le Conservatoire forme pour la Comédie-Française.

Pendant trente-cinq ans, la Comédie-Française vécut sous le régime du décret de Moscou. Une ordonnance du 29 août 1847 vint le modifier quelque peu, et une autre ordonnance, du 27 avril 1850, qui laisse subsister la plus grande partie des dispositions de ce décret, est celle qui régit aujourd'hui la Comédie.

DÉDIT. — Dans tous les contrats passés entre un directeur de théâtre et un comédien, une clause spéciale stipule un dédit à payer par celle des deux parties qui manquerait à ses engagements et se refuserait à exécuter les conditions du traité jusqu'au terme fixé par celui-ci. Ce dédit est souvent considérable, et on le voit atteindre le chiffre de vingt, trente, quarante mille francs. A la Comédie-Française il est de cent mille francs pour les sociétaires, et lorsque, il y a deux ou trois ans, Mme Sarah Bernhardt a quitté brusquement ce théâtre, au mépris du traité qui la liait à lui, elle a été condamnée judiciairement à payer cette somme. Pareille condamnation avait été prononcée, vers 1846, contre Mlle Plessy, lorsqu'elle était partie subrepticement pour la Russie.

DÉFILÉ. — Voy. CORTÈGE.

DÉJAZETS. — Classe de rôles de femmes, comprenant des soubrettes délurées et des travestis, qui tient son nom de l'actrice fameuse qui a rendu ce nom célèbre, et rentre dans l'emploi des soubrettes. (Voy. SOUBRETTES.)

« DEMANDEZ *L'ENTR'ACTE.* » — L'*Entr'acte* est un journal spécial de théâtre, dont l'existence remonte à près d'un demi-siècle, et qui publie chaque jour le programme des spectacles, c'est-à-dire la liste des pièces jouées le soir dans tous les théâtres, avec leur distribution, c'est-à-dire les noms des acteurs mis en regard des personnages qu'ils représentent. Ce journal se vend dans chaque théâtre, et, avant le commencement du spectacle et pendant les entr'actes, ses vendeurs le colportent dans toutes les parties de la salle en jetant à haute voix ce cri bien connu du public parisien : *Demandez l'Entr'acte, le programme du spectacle!*

DEMI-RECETTE. — Expression qui porte en elle-même sa signification, et qui fait entendre qu'une salle de spectacle ne contient guère que la moitié du nombre des spectateurs qu'elle pourrait renfermer, partant, que la recette n'atteint que la moitié de son maximum.

DEMI-SALLE. — Voy. DEMI-RECETTE.

DÉMISSION. — Tout artiste sociétaire de la Comédie-Française doit un service normal de vingt années. Toutefois, il peut donner sa démission après une première période de dix années, et se retirer si cette démission est acceptée par ses cosociétaires; si ceux-ci la refusent, l'artiste a six mois pour réfléchir, car il ne peut renouveler sa démission qu'à la suite de ce délai ; mais s'il la renouvelle en effet, elle doit être cette fois forcément acceptée, et l'artiste se retire. Les formalités sont les mêmes lorsqu'un artiste, même ayant accompli ses vingt années, excite chez ses cosociétaires le désir de le voir rester parmi eux ; là encore il est obligé de donner sa démission, et de la renouveler au bout de six mois dans le cas où elle est refusée. Ce refus, gage de l'estime que ses camarades accordent à son talent et à sa personne, engage souvent le comédien, même désireux de repos, à ne pas persévérer dans sa résolution.

DÉNOUEMENT. — La forme du mot en indique le caractère et la portée, et chacun sait que, dans toute action dramatique, le dénouement n'est autre chose que l'événement final qui vient dénouer, — ou trancher, — le nœud de l'intrigue poursuivie, et mettre un terme aux complications créées par des incidents antérieurs.

Le difficile, pour le poète dramatique, n'est pas de trouver un dénouement, c'est de l'amener, de le préparer, d'en faire son objectif dès la première scène de son œuvre, d'y marcher sans cesse sans que le spectateur ait conscience de sa préparation, de le faire pressentir, désirer, entrevoir, sans cependant que celui-ci puisse deviner ou prévoir de quelle façon et par quels

moyens il sera amené. « L'art de préparer le dénouement, a dit Chamfort, consiste à disposer l'action de manière que ce qui le précède le produise. Il y a, selon Aristote, une grande différence entre les incidens qui naissent les uns des autres, et des incidens qui viennent simplement les uns après les autres. Ce passage lumineux renferme tout l'art d'amener le dénouement ; mais c'est peu qu'il soit amené, il faut encore qu'il soit imprévu. L'intérêt ne se soutient que par l'incertitude : c'est par elle que l'âme est suspendue entre la crainte et l'espérance, et c'est de leur mélange que se nourrit l'intérêt. Or, plus d'intérêt ni de crainte dès que le dénouement est prévu. Ainsi, même dans les sujets connus, le dénouement doit être caché, c'est-à-dire que, quelque prévenu qu'on soit de la manière dont se terminera la pièce, il faut que la marche de l'action en écarte la réminiscence, au point que l'impression de ce qu'on voit ne permette pas de réfléchir à ce qu'on fait. »

Nous n'avons pas autre chose à dire en ce qui concerne le dénouement ; notre tâche se borne à l'expliquer.

DE PAR ET POUR LE PEUPLE. — Depuis plus de cent cinquante ans, tous les gouvernements qui se sont succédé en France ont eu la coutume de faire donner par les théâtres de Paris, en des jours de réjouissances publiques et pour des circonstances solennelles, des représentations *gratis* dont ils payaient les frais. Ce que Louis XV et Louis XVI avaient fait à de nombreuses reprises, le gouvernement révolutionnaire le fit à son tour, et dès 1793 organisa sur la plupart de nos théâtres des spectacles gratuits qui étaient d'ailleurs particulièrement soignés et qui attiraient une foule énorme. Les gouvernants d'alors avaient trouvé une singulière formule pour caractériser ces spectacles ; ceux-ci étaient donnés, disaient-ils, *de par et pour le peuple,* et cette mention était en effet imprimée, en gros caractères, en tête des affiches qui les annonçaient. Le petit almanach intitulé *les Spectacles de Paris* et publié en 1794 nous apprend que « l'Opéra a donné souvent, *de par et pour le peuple,* des représentations payées par le gouvernement, » et Castil-Blaze, qui renchérit toujours sur tout le monde en matière de renseignements précis, nous apprend que, le 21 janvier 1794, l'affiche de l'Opéra était ainsi conçue :

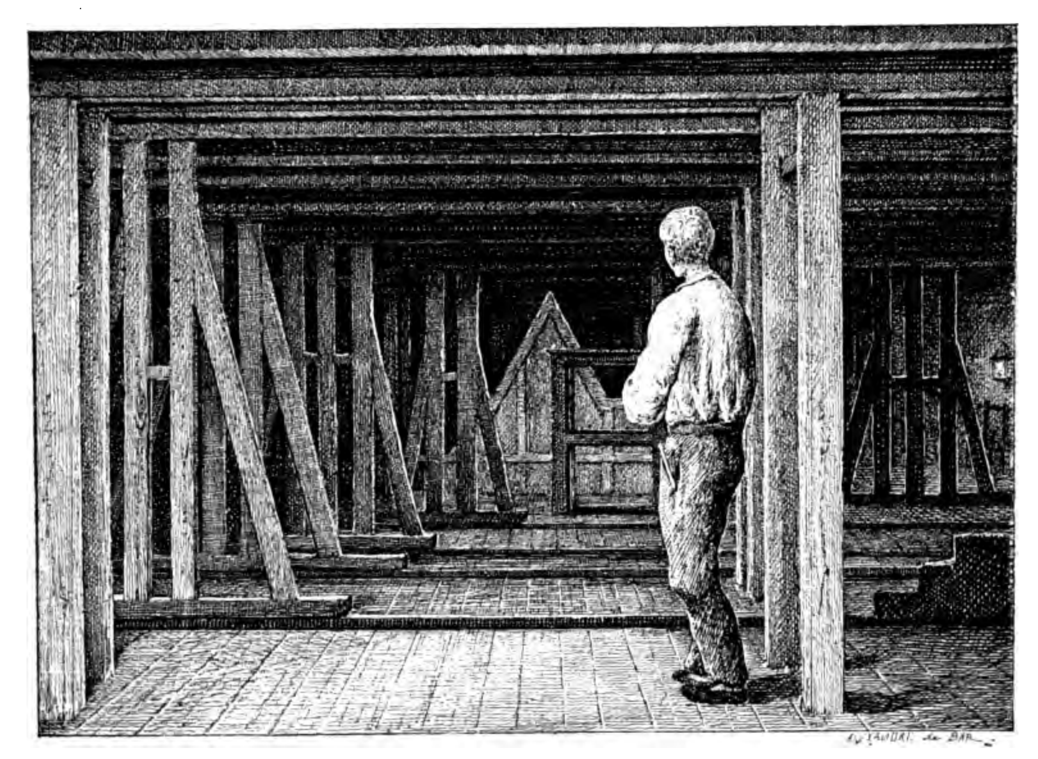
De par et pour le peuple,
GRATIS
EN RÉJOUISSANCE DE LA MORT DU TYRAN,
L'OPÉRA NATIONAL
donnera aujourd'hui, 6 Pluviôse an II de la République.
Miltiade à Marathon.
Le siège de Thionville.
L'offrande à la Liberté.

Je ne sais si Castil-Blaze a réellement vu cette affiche ; mais la teneur de celle-ci a pour elle toute vraisemblance. (Voy. SPECTACLES GRATIS.)

DESCENDRE EN SCÈNE. — Les premières études d'une pièce, les premières répétitions se font généralement soit dans le grand foyer des artistes, soit plutôt dans le foyer du public. C'est là qu'on débrouille le travail préliminaire, qu'on trace les premières lignes de la mise en scène, qu'on établit les différentes places occupées par les personnages, qu'on règle les passades, les jeux de scène, la façon dont devront se faire les entrées et les sorties. Quand ce premier travail est fait, que les rôles sont bien sus, que chacun sait à quoi s'en tenir sur son action particulière, on *descend en scène,* acte par acte, c'est-à-dire qu'on commence les répétitions sur le théâtre, avec un décor quelconque, pour mettre chaque chose bien à son plan et à son point, et successivement, s'il y a lieu, joindre au travail des acteurs celui de la figuration, des chœurs et de la danse. Lorsqu'on *descend en scène* un acte ou une pièce, c'est que cet acte, ou cette pièce, est à peu près su en ce qui concerne le dialogue et le côté intime.

DESSINATEUR DE COSTUMES. — C'est un art fort difficile que celui de dessinateur de costumes de théâtre, surtout lorsqu'il s'agit d'une scène très vaste, pouvant contenir

jusqu'à deux et trois cents personnes, qui doivent être vêtues de telles façons que l'ensemble général soit très fondu et très harmonieux sans nuire à la richesse et à l'éclat, que les groupes ne jurent pas les uns avec les autres, que les couleurs se marient entre elles en évitant tout choc douloureux pour l'œil, tout bariolage fâcheux, enfin que les costumes souvent très riches des comparses et de la figuration ne puissent nuire à l'effet nécessaire que doivent produire ceux des premiers sujets. Il faut d'ailleurs que les nuances générales des costumes se fondent dans celles des décors, que les tons soient choisis de telle sorte que la lumière ne puisse ni les exaspérer ni les assourdir, et qu'elle leur laisse juste l'éclat et l'intensité qu'ils doivent avoir. C'est là, nous le répétons, un art difficile, rendu plus délicat encore aujourd'hui par la recherche très consciencieuse que l'on fait de la vérité historique au théâtre.



L'un des côtés du premier dessous d'un théâtre, avec la rangée des chariots qui correspondent aux costières.

L'Opéra, qui a toujours été le modèle de nos théâtres en ce qui concerne l'art général de la mise en scène, a toujours eu à son service un dessinateur attitré pour les costumes. Parmi les artistes qui lui ont été attachés sous ce rapport, on rencontre les noms de Martin, de Boquet (dont les archives de ce théâtre possèdent des séries de dessins exquis), de Boucher, d'Auguste Garneray, de Fragonard, de Lecomte, de M. Lormier. C'est aujourd'hui un artiste fort distingué, M. Eugène Lacoste, qui remplit cet office. En ce qui concerne les autres théâtres, on peut citer MM. Thomas, Grévin, Draner, comme ayant obtenu des succès mérités pour les costumes dessinés par eux à la Porte-Saint-Martin, à l'Opéra-Comique, à la Renaissance, aux Nouveautés, etc.

DESSOUS. — On appelle les *dessous* d'un théâtre l'espace immense, nécessaire à la manœuvre des décors et au jeu des machines, qui s'étend en profondeur au dessous de toute la surface du plancher de la scène. Ces dessous se divisent, dans leur hauteur, en trois parties

ou étages, que l'on compte en partant de la scène; c'est-à-dire que le plus élevé s'appelle premier dessous, et le dernier troisième dessous. On dit même quatrième et cinquième dessous, lorsque, comme cela se voit dans certains théâtres bien organisés, il se trouve, sous le plancher de la scène, un espace assez vaste pour y loger, selon les besoins, des planchers partiels qui forment en tout quatre et cinq étages. Dans ces théâtres, les dessous ont une profondeur considérable, car il faut que certains décors, certaines fermes y puissent tenir dans toute leur hauteur. A la Porte-Saint-Martin, par exemple, chacun des trois dessous n'a pas moins de 8 mètres 60 de haut.

Tous les dessous, dit Moynet dans son *Envers du théâtre*, répètent le plan de la scène, les trappes, les trappillons, excepté les costières, qui se trouvent remplacées par un rail dans le premier dessous, et dont il n'est plus question dans le deuxième et le troisième. Le plan étant le même à chaque étage et les seules parties fixes étant les sablières, charpentes transversales qui sont les uniques supports des trappes et trappillons, il s'ensuit que l'ensemble des dessous est une série de fermes parallèles, composées de montants ou poteaux et de sablières (1). Les poteaux inférieurs reposent sur des dés en pierre ou en fonte *parpaing* solidement fixés sur le sol, et les sablières supérieures, « chapeaux de ferme, » servent à supporter, comme je l'ai dit, les trappes et les trappillons. Ce système de fermes de charpente ne constitue pas un ensemble bien stable, puisqu'on ne peut les relier par un chaînage régulier, à cause de la nécessité de laisser passer partout de grands objets, qui ne doivent rencontrer aucun obstacle. On a remédié à cet inconvénient au moyen d'une grande quantité de crochets mobiles, en fer, qu'on décroche quand une manœuvre se fait et qui maintiennent, tant bien que mal, l'écartement entre les fermes; je dis tant bien que mal : les masses qui se meuvent journellement sur les planchers, les décors équipés dans le dessous qui empêchent momentanément l'emploi des crochets, et beaucoup d'autres causes, tendent toujours à déverser l'ensemble sur la salle. De là de nombreuses déviations, qui, bien souvent, arrêtent une manœuvre au milieu de son développement; de là aussi l'inclinaison dans la direction de la salle, que prennent peu à peu les châssis, inclinaison qui les empêche souvent de se raccorder avec leurs plafonds, etc.

On a essayé et on cherche de nouveau un système meilleur. La solution n'est pas encore trouvée. Le plancher du théâtre étant une chose essentiellement mobile, on ne peut obtenir la stabilité qu'en lui retirant sa qualité principale, la mobilité.

Dans le dessous, les traverses ou sablières reçoivent le plancher du premier et du second dessous, planchers composés de trappes, qu'on retire à la main suivant le besoin. Les sablières sont assemblées et boulonnées de manière à être démontées et retirées à volonté, ainsi que les poteaux qui les soutiennent. Il est des cas où l'on a besoin d'ouvrir deux ou trois plans : il faut alors pouvoir le faire en peu de temps.

Les chapeaux de ferme portent à la partie supérieure et de chaque côté une espèce de feuillure dans laquelle glissent les trappes (1). Cette feuillure s'abaisse vers la levée pour que la feuille du parquet descende, entraînée par son poids, de l'épaisseur nécessaire à son passage sur le plancher. Les trappes, étant composées de fragments, s'abaissent une à une à mesure qu'elles passent à la levée. Quand on les renvoie en place, on remet la trappe qui se trouve dans la feuillure agrandie au niveau du plancher supérieur, au moyen d'un levier très simple qui a été abaissé avant le passage. Ce mouvement de trappes se fait à la main, quand il s'agit d'entraîner la moitié d'une rue. Un crochet est fixé sous la trappe qu'on veut entraîner, un autre est sous celle qui doit s'enfoncer sous la levée; quand le levier a fait sa manœuvre, un rouleau en bois, tournant librement autour d'un axe en fer, entre deux poteaux, près de la levée, sert de conducteur au cordage qui entraîne la trappe; quand on veut refermer, le cordage tiré sur le rouleau, en sens inverse, ramène le tiroir à sa position primitive...

Le second dessous diffère du premier en ce que, n'ayant pas de costières, les poteaux sont plus forts et moins nombreux. Le plancher est posé par petites parties à claire-voie, d'un poteau à l'autre, sur des entretoises qui peuvent se démonter à l'instant selon les besoins du service. Nous apercevons les

(1) Il ne faut pas confondre ces *fermes*, espèces de tréteaux, avec les *fermes* (Voy. ce mot) qui forment des parties de décorations. L'emploi de ce même mot pour caractériser deux objets essentiellement différents est une pauvreté dans le vocabulaire de la machinerie et de la décoration théâtrales.

(1) Qu'on se figure exactement le jeu du couvercle d'une boîte de dominos dans sa rainure.

premiers treuils et les premiers tambours... Le troisième dessous est plus élevé que les deux autres; on y pose des planchers partiels lorsqu'on a un tambour ou un treuil à disposer pour un changement ou une manœuvre spéciale. Le plan est le même que pour les étages supérieurs; les grandes fermes descendent presque jusqu'en bas. Une grande quantité de treuils et de tambours occupent ces profondeurs. On y voit encore des bâtis de charpente, destinés aux grandes machines et aux praticables.

Les dessous de la scène sont une des visites les plus intéressantes et les plus curieuses que l'on puisse faire dans un grand théâtre, à la condition d'être conduit par un guide sûr et expérimenté qui puisse vous expliquer chaque chose, et qui, de plus, vous épargne, par sa connaissance des lieux, une foule de chutes désagréables que vous ne manqueriez pas de faire au milieu de ces poteaux, de ces fermes, de ces treuils, de ces tambours, sans compter les espaces vides qui se rencontrent à chaque instant et qui pourraient rendre ces chutes plus dangereuses encore que désagréables. Il n'est pas facile, en effet, de se mouvoir dans ce milieu si accidenté, si étrange, si encombré, si plein d'obstacles de tout genre, et où il faut avoir l'œil ouvert non seulement de tous côtés, mais encore au-dessus et au-dessous de soi, pour éviter toute surprise et se garder de tout péril. Il est à croire, pourtant, qu'une réforme s'opérera sur ce point dans un temps plus ou moins rapproché, et déjà l'exemple a été donné par M. Garnier dans l'aménagement des dessous de la nouvelle salle de l'Opéra. « D'abord, dit M. Nuitter (1), ils sont dégagés de presque tous les poteaux qui encombrent les autres théâtres et qui nuisent à la facilité de la circulation. Ce résultat a été atteint en changeant le mode de construction jusqu'ici adopté et en remplaçant le bois par le fer. On a ainsi plus de rigidité et des portées plus grandes, qui ont permis la suppression d'un grand nombre de supports. De plus, ceux qui subsistent encore sont naturellement plus élancés que s'ils étaient en bois, de sorte que ces dessous sont entièrement libres et que le service s'y fait avec une grande facilité. Quant aux nombreux engins qui garnissent ces dessous, ils sont devenus moins encombrants. Ils ont été construits en fer au lieu de bois, ce qui diminue leurs dimensions au moins de moitié. Les *treuils*, les *cassettes*, les *chariots*, tout cela est devenu élégant et léger d'aspect, et au lieu de l'espèce de confusion que présentent ordinairement les dessous d'un théâtre, on trouve au nouvel Opéra un ordre parfait et une complète sécurité. Outre ces avantages, il faut reconnaître que la construction en fer des dessous et des engins fait disparaître une des grandes causes d'incendie, ce qui n'est pas à dédaigner. Il est vrai que tout cela a coûté cher, mais il ne faut pas regretter une dépense qui facilite singulièrement les manœuvres et qui est une garantie contre les sinistres, si fréquents dans les théâtres ordinaires. » Par malheur, les avantages de la réforme essayée par M. Garnier sont compensés par de sérieux et fâcheux inconvénients. L'emploi du fer, en donnant plus de solidité au plancher du théâtre, lui enlève en même temps toute son élasticité, et rend impossible la manœuvre rapide des décors. C'est ainsi qu'aujourd'hui, à l'Opéra, on ne peut pas exécuter le moindre changement à vue, qu'il faut baisser impitoyablement le rideau pour une manœuvre qui se ferait allégrement dans un théâtre de sixième ordre, sous l'œil du public, et que tout mouvement de machinerie un peu compliqué est devenu inexécutable dans un théâtre qui a coûté si cher et qui devrait servir de modèle. Lorsqu'il fut question, il y a deux ans, du *Sigurd* de M. Reyer, l'un des motifs du refus de l'ouvrage fut, dit-on, l'impossibilité du jeu de machines et de décors qu'il exigeait; de sorte que ce qui s'est fait avec la plus grande facilité et de la façon la plus heureuse au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, était déclaré impossible à notre Opéra.

Le lecteur trouvera au mot *Trappe* tous les renseignements complémentaires sur le rôle prépondérant que jouent les dessous dans l'exercice de la machinerie théâtrale.

(1) *Le Nouvel Opéra.*

DESSUS. — Les dessus d'un théâtre, mystérieux comme les dessous, comprennent,

comme ceux-ci, plusieurs étages, et s'étendent sur toute la surface de la scène, de même que les dessous s'étendent sous la totalité du plancher. Les dessus comprennent tout l'ensemble du cintre, jusqu'aux combles, et nous renvoyons le lecteur au mot *Cintre*, où il en trouvera la description complète.

DESSUS (PREMIER, SECOND). — C'est le nom qu'on donne souvent, dans les chœurs, aux deux parties de femmes, les *soprani* (premiers dessus) et les *contralti* (seconds dessus), et, par extension, aux artistes qui les exécutent.

DÉTAILLER, DIRE LE COUPLET. — Voy. PARLER LE COUPLET.

DEUS EX MACHINA. — On sait que cette expression latine est employée couramment, soit en littérature, soit dans la conversation, pour caractériser le dénouement heureux, mais invraisemblable, d'une situation dramatique, amené par l'intervention inattendue d'un personnage tout-puissant. Cela de ce que les anciens tragiques grecs, précipitant la catastrophe (Voy. ce mot) de leurs pièces, la dénouaient souvent, à la satisfaction des spectateurs, par la présence d'un dieu qui apparaissait tout à coup dans une machine et dont la puissance venait facilement à bout des plus grandes difficultés. C'est ainsi qu'Hercule apparaissait soudain dans *Philoctète*, de même que Diane dans *Iphigénie en Tauride*. Quinault, sous ce rapport, a imité les anciens, et plusieurs poèmes de ses opéras en font preuve, entre autres *Bellérophon* et *Persée*, où l'apparition de Pallas et celle de Vénus amènent le dénouement. On pourrait bien dire aussi que l'exempt de *Tartuffe* est un *Deus ex machinâ*.

DEUTÉRAGONISTE. — Nom que les Grecs donnaient à l'acteur chargé du rôle secondaire dans la représentation d'une œuvre dramatique. (Voy. PROTAGONISTE.)

DIALOGUE. — Le dialogue théâtral est un art difficile, qui participe tout à la fois au fond et à la forme d'une œuvre dramatique : au fond, par la façon dont il est mené, construit, entendu ; à la forme, par ses qualités de style, par la propriété des expressions qui y sont employées, par l'esprit dont l'écrivain y peut faire preuve. Il doit être vif, serré, intéressant, toujours dans le sujet, et dégagé de toute espèce d'inutilité. « Le dialogue, a dit Chamfort, est proprement l'art de conduire l'action par les discours des personnages ; tellement que chacun d'eux dise précisément ce qu'il doit dire, que celui qui parle le premier dans une scène l'entame par les choses que la passion et l'intérêt doivent offrir le plus naturellement à son esprit, et que les acteurs lui répondent ou l'interrompent à propos, selon leur convenance particulière. Ainsi, le dialogue sera d'autant plus parfait, qu'en observant scrupuleusement cet ordre naturel on n'y dira rien que d'utile et qui ne soit, pour ainsi dire, un pas vers le dénouement. »

Molière, auquel il faut toujours en revenir lorsqu'il s'agit de la perfection théâtrale et d'un modèle à présenter, Molière, dont le dialogue était si serré que pas une phrase, pas une incise, pas un mot parasite n'y trouvait place, y apportait pourtant une aisance, une facilité, un naturel qui jamais ne pourront être surpassés. On a observé avec raison que chez lui l'ordre et la vérité dans le dialogue sont portés à un point qu'on ne saurait trop admirer. « Chez Molière, a-t-on dit, chacun dit précisément ce qu'il doit dire, et ce que tout homme eût dit à sa place s'il avait eu assez d'esprit ou de niaiserie, d'innocence ou de finesse, de colère ou d'amour, de tristesse ou de gaieté, selon le caractère que l'auteur a donné à son personnage ou le sentiment qu'il a mis en lui. Chez Molière le dialogue, parti d'un point, arrive au point le plus opposé, sans que la route ait fait un coude visible, sans qu'il soit possible de trouver un point de suture. L'exemple est pris de si haut, et si loin de toute comparaison, que nous n'oserions appeler l'attention ailleurs, après l'avoir portée sur cette perfection. » C'est que cette perfection est véritablement le comble de l'art, et que Molière est toujours le maître des maîtres.

Dans les ouvrages lyriques où se trouve une partie parlée (opéra-comique ou opérette), on distingue sous le nom de *dialogue* ou de *poème*

cette partie parlée, par opposition au *chant*, qui est la partie musicale.

DIAPASON (PRENDRE LE). — Ceci est un terme musical applicable et appliqué même aux théâtres où il n'est jamais question de musique. Toutes les voix, même parlées, n'ont pas la même intensité sonore, la même tonalité, la même étendue; il faut pourtant, au théâtre, sous peine de choquer l'oreille du public, qu'elles se fondent en quelque sorte les unes dans les autres pour former un ensemble harmonieux : dans ce but, les voix sourdes s'échaufferont un peu, les organes éclatants s'assoupliront, et, chacun y mettant du soin, *prenant le diapason,* tous seront bientôt à l'unisson.

Il arrive parfois ceci, dans un grand théâtre, comme, par exemple, la Comédie-Française : c'est qu'un ou deux artistes se trouvant en scène au commencement du spectacle, alors que leur voix n'est pas échauffée, qu'ils n'ont pu prendre encore, si l'on peut dire, *le ton* de la salle, le dialogue est terne, sans portée, sans éclat, et reste ainsi pendant toute la durée de la première scène. Mais vienne un nouveau personnage au verbe sonore, à la voix bien timbrée, à l'organe clair et vibrant, aussitôt les deux autres s'échauffent par le contact, élèvent la voix pour se mettre d'accord avec lui, et en peu de temps établissent un ensemble parfait. Le *diapason* est pris alors, et pour toute la soirée.

DICÉLIE. — Les Grecs donnaient ce nom à un genre de pièces théâtrales d'un caractère libre et obscène.

DICTION. — Un acteur de talent, D'Hannetaire, qui vivait au dix-huitième siècle et à qui l'on doit un ouvrage intéressant publié sous ce titre : *Observations sur l'art du comédien,* définit ainsi la diction : — « On nomme *diction* chez les comédiens la récitation théâtrale, ou la façon de dire un rôle. Un acteur passe pour avoir une bonne ou une mauvaise diction selon qu'il dit bien ou mal ce qu'il a appris par cœur; le terme de déclamation ne s'emploie plus guère, en ce sens, qu'en mauvaise part, même pour la tragédie. »

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE. — Ouvrage qui, sous forme de dictionnaire, donne la technologie complète de l'art musical, la nomenclature, la signification et l'explication de tous les termes relatifs à cet art. Sébastien de Brossard est le premier qui ait essayé de dresser cette terminologie dans son *Dictionnaire de musique*, publié en 1703 ; Jean-Jacques Rousseau vint ensuite, qui donna le sien en 1767, et si ce livre est inégal, incomplet, entaché d'erreurs personnelles, il contient d'excellentes parties et n'en reste pas moins le seul ouvrage de ce genre que nous possédions encore aujourd'hui ; car le Dictionnaire de Castil-Blaze et celui des frères Escudier, publiés en 1821 et en 1857, n'en sont que d'audacieuses imitations, dans lesquelles le texte même de Rousseau est pillé et copié avec une rare désinvolture. Quant aux Dictionnaires de Meude-Monpas, de Charles Soullier, de Monreali, de Turbri, cela n'existe réellement pas, et l'on ne peut signaler que comme une aimable fantaisie le gentil *Dictionnaire de la musique appliquée à l'amour* de M. Albert de Lasalle. Il serait bien désirable de voir publier enfin un bon et solide *Dictionnaire de musique*, mis au courant de tous les faits qui caractérisent la science et l'art modernes.

DILETTANTE. — Mot italien depuis longtemps passé en usage dans la langue française, en ce qui concerne ses rapports avec la musique. Le dilettante est un amateur qui, sans avoir reçu d'éducation musicale, affecte un véritable amour de l'art, a formé son goût par une audition attentive des grands chefs-d'œuvre, et s'est mis en état d'en discuter et d'en apprécier la valeur sinon au point de vue technique, du moins en ce qui touche l'impression intelligente et la comparaison des œuvres entre elles.

DIMANCHE (LE) AU THÉATRE. — Selon la saison, le dimanche est le jour le plus favorable aux théâtres ou le plus fâcheux pour eux. En hiver, tous sont à peu près sûrs de faire chambrée pleine, et ceux qui ont une pièce à succès sont certains de refuser du monde. La recette est tellement forcée à pareil jour, sur-

tout dans les théâtres populaires, que ceux-ci adoptèrent pendant longtemps une coutume barbare : certains qu'ils étaient d'emplir leur salle avec n'importe quel spectacle, ils ne jouaient jamais la pièce nouvelle, le dimanche, avant la quarantième ou cinquantième représentation, de telle sorte que ceux qui sont dans l'impossibilité d'aller au théâtre dans la semaine ne pouvaient jamais voir une pièce dans sa nouveauté. Il n'y a pas plus de quinze ou vingt ans qu'on a renoncé à cet usage inique.

Mais si le dimanche est le meilleur jour pour les théâtres dans la saison d'hiver, il devient, en revanche, le plus mauvais dans la saison d'été. Quand la chaleur est suffocante, quand le thermomètre oscille entre 25 ou 35 degrés, ceux qui n'ont qu'un jour de repos par semaine sont peu disposés, on le conçoit, à aller s'enfermer dans une salle de spectacle ; la campagne, la promenade, les terrasses des cafés font alors aux théâtres une concurrence victorieuse. Aussi, il y a vingt-cinq ou trente ans, alors que ceux-ci n'avaient pas pris encore l'habitude d'une longue clôture d'été, comme beaucoup le font aujourd'hui, certains d'entre eux, tout en affichant leur spectacle, se réservaient de jouer ou de ne pas jouer. Si le temps se mettait tout à coup à la pluie, comme il arrive parfois à Paris, si un orage subit arrêtait les promeneurs, alors on ouvrait les portes, certain qu'on était de faire au moins une demi-salle ; mais si le soleil brillait de tous ses feux,



Dionysiaques (d'après divers documents).

si pas un nuage ne venait obscurcir l'horizon, une bande annonçant *relâche* était posée à quatre heures sur l'affiche, économisant au théâtre les frais de gaz, de garde et de pompiers qui n'auraient pas été couverts par les dix ou quinze personnes qu'on aurait pu voir entrer dans la salle. Pendant bien des années, deux théâtres notamment, le Vaudeville et le Palais-Royal, n'ont pas agi d'autre façon.

Aujourd'hui, la plupart de nos théâtres ferment l'été; mais ils prennent leur revanche l'hiver, en donnant, le dimanche et les jours de fête, deux représentations par jour. (Voy. MATINÉES.)

DIONYSIAQUES. — Fêtes célébrées par les Grecs en l'honneur de Dionysos ou Bacchus, et auxquelles on a donné aussi le nom de *bacchanales*. M. Alfred Maury en a donné une description très vivante, que nous lui empruntons :

Ce qui fait le caractère particulier et vraiment original du culte de Bacchus, ce sont les fêtes célébrées en son honneur, les bacchanales. C'est avec un cortège de femmes ivres, de danseurs joyeux, de mimes grotesques, d'animaux rustiques que cette divinité apparaît, soit dans l'histoire mythologique, soit sur les monuments. Cette procession ou *thiase*, dont il est le héros et le chorège, forme en quelque sorte son armée. C'est à sa tête qu'il arrive en Grèce et qu'il combat Apollon, dont le culte lui était opposé. Dans ses nombreux voyages, en Épire, en Égypte, en Syrie, en Mésopotamie, dans l'Inde, il est toujours accompagné de cette cour bruyante et bouffonne. On y voit figurer les satyres, les tityres, les silènes, sorte de satyres personnifiés en Silène, donné par les poètes au dieu pour

nourricier, les bacchantes ou ménades, lenes, thyades ou mimallones, types des femmes vouées à son culte, puis plus tard des génies tout allégoriques : Ampélos, qui représente la vigne; Acratus, le vin pur; Méthé, l'ivresse; Maron, que la tradition homérique fait naître de Dionysos et d'Ariadne, et qui avait, dit-on, enseigné le premier aux habitants de Chios l'usage du vin. Bientôt à cette bande bachique furent adjoints Pan, les Pans et l'anisques, qui n'en étaient que des reproductions, les Naïades, les Nymphes, les Centaures, et bien d'autres personnages divins... Rien n'est plus commun que les représentations figurées de Bacchus et de son cortège. Les bas-reliefs, les vases peints nous les montrent sans cesse. Les vases nous offrent aussi toute une galerie de mystères dionysiaques. Aussi peut-on dire que c'est à l'archéologie que l'on doit sur cette branche de la religion grecque les dernières lumières. Les artistes multiplièrent encore plus que les poètes ces personnifications, déjà nombreuses, dans le thiase : le vin, la danse, la musique, le rire, la folle ivresse, l'amour quelque peu sensuel, les grâces, tous les plaisirs, enfin, qui accompagnaient les fêtes du dieu, devinrent sous le ciseau ou la pointe des artistes autant de divinités allégoriques, que l'antiquaire nous a révélées.

C'est dans les dionysiaques que le théâtre prit naissance. D'abord il ne s'agissait que d'un chant, d'un d'hymne, dit par le poète lui-même. Puis on représenta de véritables pièces, pour lesquelles il fallait plusieurs acteurs; ceux-ci prirent le nom d'artistes dionysiaques, et furent payés par l'État pour prendre part à ces fêtes officielles. On les fit spécialement instruire, et bientôt on institua des concours pour les comédiens, comme il y en avait pour les poètes. Les représentations dramatiques faisant partie du culte national, les citoyens se trouvaient dans l'obligation d'y assister, et l'État distribuait de l'argent aux plus pauvres, pour qu'ils pussent payer leur place au théâtre. Et l'orateur encourait la peine capitale qui eût proposé, même dans les circonstances les plus critiques, d'employer aux dépenses de la guerre l'argent destiné à cet usage. Parmi les comédiens qui se rendirent le plus fameux dans les représentations dionysiaques, on doit rappeler les noms de Timothée, Satyros, Théodore, Molon, Pôlos et Aristodème.

DIONYSOS. — C'est le nom véritable sous lequel était adoré en Grèce le dieu que les Romains révérèrent plus tard sous le nom de Bacchus. Si ce nom de Bacchus a prévalu dans l'usage, si ce dieu est vulgairement et presque uniquement considéré comme le dieu du vin, on peut cependant, en recourant à la véritable tradition hellénique, modifier et compléter les idées relatives au culte dont il était l'objet. Ce culte était plus large qu'on ne le croit, et l'ivresse qui caractérisait les *bacchanales,* premières fêtes célébrées en son honneur, semble l'avoir un peu trop circonscrit aux yeux des modernes. En réalité, Bacchus doit être considéré comme le dieu du plaisir, et à ce titre il présidait aux arts, tout comme Apollon, et c'est à lui que les Grecs doivent l'origine de leur théâtre, enfanté par les fêtes dionysiaques. « Dieu du plaisir, nous dit à ce sujet M. Alfred Maury, Bacchus préside, comme le fils de Latone, aux arts; on le voit parfois entouré des Muses et des Grâces, et c'est en son honneur que la tragédie, la comédie sont établies. La tragédie n'était dans le principe qu'un chant en l'honneur du dieu, dont un bouc était le prix; la comédie, que l'hymne qu'on faisait entendre à la louange de Bacchus dans la fête bruyante qu'on célébrait pour lui. C'est ainsi que Dionysos devint le dieu des représentations scéniques, le patron des comédiens. Il s'établit des confréries dont l'occupation consistait à se transporter de ville en ville aux dionysiaques ou fêtes de Bacchus, et à y représenter des drames pour honorer cette divinité. Nous possédons plusieurs inscriptions grecques où mention est faite de ces acteurs, qui rappellent ceux qui au moyen âge allaient célébrer les mystères, et qui sont comme l'origine de nos comédiens ambulants. »

De tout ceci il résulte que si, d'après une légende très apocryphe, les musiciens se prévalent du patronage de la bienheureuse chrétienne célèbre sous le nom de sainte Cécile, les comédiens peuvent, avec beaucoup plus de droits et de raison, se placer sous celui du dieu païen que les Grecs révéraient sous le nom de Bacchus.

DIORAMA. — Le diorama est un spectacle

très curieux, d'un genre particulier, dont on doit l'invention à deux peintres distingués, Daguerre et Bouton, qui le produisirent pour la première fois à Paris, en 1822, avec un immense succès.

Le diorama offre la reproduction de tableaux naturels, de paysages, d'intérieurs d'édifices, peints dans de vastes proportions, et qui, par le fait d'un procédé spécial de peinture, par la position qu'occupe le spectateur à l'égard du tableau, et par la disposition, l'éclat et les modifications successives de la lumière qui éclaire celui-ci, produisent les illusions d'optique les plus surprenantes. Tandis que dans le panorama la toile est cylindrique, celle du diorama offre une surface plane; le spectateur, placé dans une pièce éloignée de quinze à vingt mètres du tableau, ne voit celui-ci qu'à travers une large ouverture qui ressemble à l'avant-scène d'un théâtre et dont les bords, se prolongeant jusque vers le tableau, l'empêchent de voir aucun autre objet. La pièce où se trouve le spectateur ne reçoit d'ailleurs d'autre lumière que celle qui vient du tableau même, et se trouve par conséquent dans une obscurité relative, ce qui contribue à produire l'effet cherché. Au surplus, voici une description exacte des procédés mis en œuvre pour obtenir cet effet vraiment merveilleux :

Les tableaux sont peints des deux côtés sur une toile de coton, mais de façon à ce que la peinture antérieure soit transparente, c'est-à-dire soit aussi facilement que possible traversée par la lumière quand on éclaire le tableau par derrière. En outre, il faut que les deux peintures, quand elles représentent des objets différents, se raccordent avec la plus grande exactitude. Cela fait, c'est par la manière d'éclairer le tableau et de distribuer la lumière qu'on obtient les effets qui ont rendu célèbre ce genre de spectacle. La partie antérieure du tableau reçoit le jour d'une voûte vitrée qui reste invisible au spectateur. La lumière qui en vient tombe sur la peinture à un angle tel qu'elle est réfléchie dans la direction de ce dernier, et alors la peinture de la face postérieure du tableau reste complètement dans l'obscurité. De plus, la voûte est pourvue d'un appareil de volets et de transparents de diverses teintes, au moyen desquels on peut à volonté augmenter ou diminuer l'intensité de la lumière, et la modifier de manière à reproduire avec une vérité et une exactitude incroyables tous les accidents naturels de lumière, d'ombre et de clair-obscur, c'est-à-dire à représenter les changements visibles qui dépendent de l'état de l'atmosphère, tels qu'un soleil éclatant, un clair de lune, un temps nuageux ou obscurci par le brouillard, l'obscurité du crépuscule. Indépendamment de ces modifications si curieuses dans l'aspect du tableau qu'on obtient par ce mode d'éclairage direct, on peut encore changer, pour ainsi dire, le fond de la peinture. Pour cela, on intercepte le jour provenant de la voûte en question, et on éclaire vivement le tableau par derrière, en faisant arriver un flot de lumière sur la face postérieure de la toile. Dans ce cas, le tableau antérieur est annulé, et les objets représentés sur la face postérieure apparaissent à l'œil du spectateur surpris.

C'est par ce moyen que Daguerre et Bouton obtinrent un effet véritablement prodigieux avec leur tableau fameux représentant *la Messe de minuit à Saint-Étienne-du-Mont,* qui était un chef-d'œuvre au point de vue de l'illusion optique. On voyait d'abord l'église de jour; puis, le tableau passait par toutes les dégradations de lumière pour arriver à une scène de nuit, éclairée par les flambeaux, les cierges et les lampes, et le public était bientôt émerveillé de voir toutes les chaises, vides tout à l'heure, occupées par une foule de fidèles en prière. Les autres tableaux exposés par les deux peintres représentaient *l'Intérieur de la cathédrale de Cantorbéry, la Vallée d'Unterwald, Saint-Pierre de Rome, la Forêt-Noire, l'Inauguration du temple de Salomon,* etc. — Dans ces dernières années, plusieurs dioramas fort intéressants ont été offerts à la curiosité des Parisiens.

DIRE FAUX. — On sait ce que c'est que chanter faux : c'est, musicalement, donner un son qui s'écarte plus ou moins du son indiqué par le compositeur, attendu par l'auditeur, et dont l'intonation vicieuse blesse l'oreille la moins sensible et la moins expérimentée. L'acteur qui dit faux produit une impression aussi douloureuse sur toute oreille un peu sensible, sur tout esprit un peu délicat. Dire faux, c'est débiter une phrase avec des inflexions qui sont en désaccord complet avec la pensée exprimée, c'est donner un sens vocal faux au sens des paroles qu'on est chargé de transmettre au



PLANCHE XIX. — Un divertissement aux Folies-Bergère, d'après une affiche faisant partie de la collection de M. Dessolliers.

public. Entendre un comédien dire faux est une souffrance aussi intolérable, aussi aiguë, que d'entendre un virtuose chanter et jouer faux.

DIRECTEUR BREVETÉ. — C'est ainsi qu'on appelait officiellement naguère, lorsque les théâtres vivaient sous le régime administratif, tout directeur en possession de son brevet, de son privilège. En tête de ses affiches, le directeur plaçait cette mention : *Troupe de M. X....., directeur breveté du... arrondissement théâtral.* (Voy. Brevet.)

DIRECTEUR DE LA MUSIQUE. — On donne parfois ce titre, dans un théâtre lyrique, au premier chef d'orchestre, afin que son autorité s'exerce sur tout le personnel d'une façon plus complète et plus étendue. Il est arrivé parfois aussi qu'on attribuait ce titre et cette autorité à un artiste placé à côté et au-dessus du chef d'orchestre lui-même, ce qui ne doit pas être et ce qui présente de sérieux inconvénients, entre autres celui d'ouvrir la porte à d'incessants conflits. De deux choses l'une, en effet : ou le chef d'orchestre est à la hauteur de la situation qu'il occupe, ou il n'en est pas digne. Dans le premier cas, il doit être absolument maître comme il est absolument responsable; dans le second... on doit le remplacer sans merci.

DIRECTEUR DE LA SCÈNE. — On donne ce nom à un employé supérieur qui, ainsi que ce nom l'indique, a la direction absolue de tout ce qui concerne l'action scénique ; c'est lui qui *met en scène,* qui dirige les études, qui préside aux répétitions, les surveille et en dirige la marche à tous les points de vue, et qui, naturellement, est responsable, en ce qui concerne l'ensemble, de la bonne exécution des ouvrages représentés. Il va sans dire que le directeur de la scène est toujours un ancien comédien, très habile au point de vue de la pratique de son art, très expérimenté, et sachant du théâtre tout ce qu'on en peut savoir.

DIRECTEUR DE THÉATRE. — Tout homme qui se trouve à la tête d'une entreprise théâtrale. Parfois, surtout à Paris, où une telle entreprise exige souvent des capitaux considérables, le directeur est le représentant d'une société d'actionnaires; d'autres fois il est entrepreneur à ses risques et périls. — Les Italiens se servent précisément du mot *impresario* (entrepreneur) pour désigner un directeur de spectacles ; les Anglais emploient celui de *manager,* qui a exactement la même signification que le nôtre.

DIRECTION. — Mot qui symbolise et personnifie en quelque sorte une entreprise théâtrale. On dira, par exemple : *La direction de tel théâtre est en bonnes mains;* ou bien : *La nouvelle direction de ce théâtre ne renouvellera pas les fautes de l'ancienne;* ou bien encore : *Tel théâtre demande des danseuses et des choristes; s'adresser à la direction.*

DISLOQUÉ. — C'est le nom que le populaire donne volontiers, en province, aux acrobates qui dans les cirques font les exercices de clown (Voy. ce mot).

DISTRIBUTION. — C'est l'attribution des rôles d'une pièce aux divers acteurs qui sont chargés de la représenter. Pour en donner un exemple, voici la distribution de *l'École des Maris* à l'époque où fut créé ce chef-d'œuvre :

Sganarelle.........	Molière.
Ariste.............	L'Espy.
Isabelle...........	Mlle De Brie.
Léonor.............	Armande Béjart.
Lisette............	Madeleine Béjart.
Valère.............	La Grange.
Ergaste............	Duparc.
Un Commissaire.....	De Brie.

A Paris, l'auteur d'une pièce nouvelle est absolument maître de la distribution de celle-ci; il n'a d'autre guide que sa volonté, et si l'on a vu certains acteurs refuser les rôles qui leur étaient distribués, on n'en a guère vu réclamer ceux qui ne leur étaient pas confiés, car ils n'ont pour cela aucun droit. En province, ce n'est pas la même chose, les emplois étant beaucoup plus délimités qu'à Paris, et l'on a de nombreux exemples de comédiens qui ont

justement réclamé des rôles qu'on avait à tort distribués à d'autres.

DIVA. — Mot italien qui signifie *déesse.* Les Italiens l'employaient naguère, dans leur exagération artistique habituelle, pour désigner une cantatrice hors ligne, une charmeuse, une enchanteresse. La *diva* constituait une sorte d'idole pour un théâtre, on ne pensait qu'à elle, on ne voyait qu'elle, on n'entendait qu'elle, elle était l'objet de manifestations aussi enthousiastes que ridicules, on l'applaudissait avec fureur, et l'admiration qu'elle excitait prenait toute l'apparence d'un culte irréfléchi. De l'Italie, ce mot, comme bien d'autres, s'était introduit dans notre langue théâtrale. Aujourd'hui il est démodé, et chez nos voisins, comme chez nous-mêmes, l'usage semble en être depuis longtemps abandonné.

DIVERTISSEMENT. — En France, il ne saurait y avoir d'opéra important sans qu'il contienne une partie dansée, et c'est cette partie chorégraphique qui constitue ce qu'on appelle le divertissement ; dans le langage usuel, on lui donne assez souvent le nom de ballet, mais l'expression est impropre et doit être réservée aux ouvrages purement dansés et mimés, aux ballets-pantomimes. Pour le compositeur, le divertissement est une partie importante d'une œuvre lyrique, car il lui donne l'occasion de déployer toutes les ressources et la fécondité de son imagination. Au point de vue scénique, le divertissement, lorsqu'il est tiré des entrailles mêmes du sujet, peut donner lieu soit à des épisodes pleins d'intérêt et de nouveauté, comme la scène des Nonnes de *Robert-le-Diable,* soit à des hors-d'œuvre d'autant plus charmants qu'ils sont en situation, comme le divertissement des Patineurs du *Prophète.* Malheureusement, il n'en est pas toujours ainsi, et il arrive que le divertissement est *plaqué* de la façon la plus maladroite et la plus sotte. Mais les exigences d'une certaine catégorie d'habitués de l'Opéra sont formelles à cet égard, et l'on se rappelle que l'accueil aussi cruel qu'inepte qui fut fait naguère sur ce théâtre au *Tannhäuser* de M. Richard Wagner était en partie une vengeance exercée contre ce compositeur, qui s'était absolument refusé à introduire un divertissement dans son œuvre. Les habitués dont nous parlons ici, beaucoup moins sensibles aux charmes de la musique qu'à la vue des jupes d'une danseuse, ont pour habitude de ne prendre place dans leur stalle que quand commence le divertissement, pour s'enfuir rapidement dès qu'il est terminé. Autrefois, on donnait à ces épisodes le nom de *fête.*

Dans nos théâtres de drame et de féerie, le Châtelet, la Porte-Saint-Martin, la Gaîté, l'habitude des divertissements s'est aussi conservée. On les appelait aussi *fêtes* jadis, et le principal personnage de la pièce ne manquait jamais, au moment où les danseurs se présentaient, de s'écrier avec emphase : « Que la fête commence ! » La phrase est restée célèbre.

Au dix-huitième siècle, la Comédie-Française et la Comédie-Italienne avaient pris l'habitude de terminer une grande partie de leurs petites pièces par un divertissement chanté et dansé, qui les finissait gaiement. Beaucoup de petites comédies de Regnard, de Dancourt, de Legrand, se terminaient ainsi. Aujourd'hui, dans certains petits théâtres comme les Folies-Bergère, on donne le nom de divertissement à de petits ballets d'ensemble de courtes dimensions, qui réunissent un personnel assez nombreux.

DOCTEUR (LE). — L'un des types de la comédie italienne. C'était un personnage sot, prétentieux, pédant et ridicule, qui n'ouvrait la bouche que pour débiter quelque sentence emphatique ou prononcer quelques paroles latines ; d'ailleurs berné, bafoué et ridiculisé par tout le monde. Molière, en lui donnant des noms de fantaisie, s'est servi plus d'une fois de ce type, emprunté par lui aux Italiens. — Les artistes qui ont joué le personnage du Docteur à notre Comédie-Italienne sont Constantino Lolli, Marc-Antonio Romagnesi et Francesco Matterazzi.

DOMAINE PUBLIC. — Au point de vue de la production intellectuelle et artistique, une fiction légale comprend dans ce qu'on appelle « le domaine public » toutes les œuvres dont la reproduction, la publication, la représentation et l'exécution n'entraînent le paie-

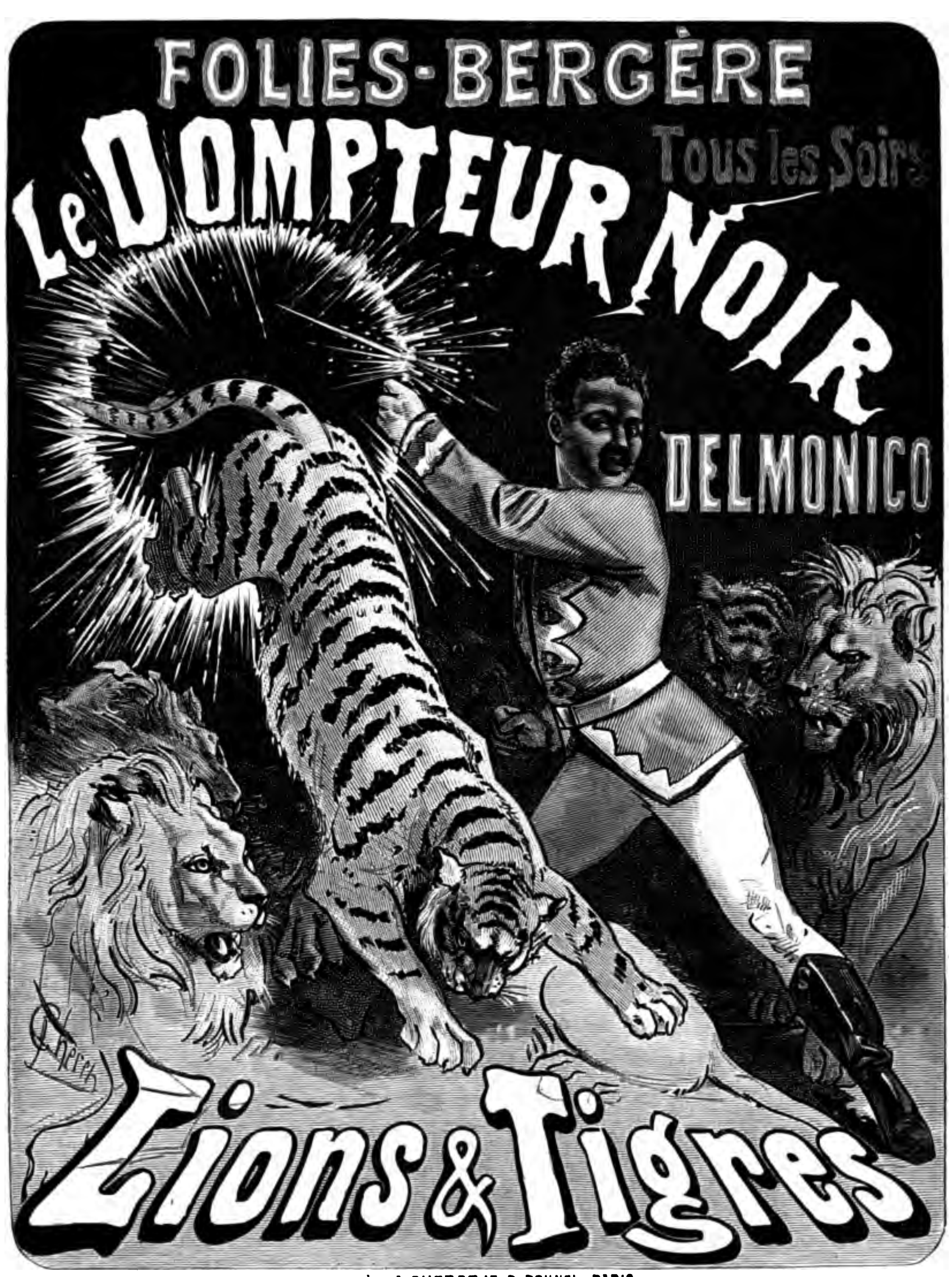


PLANCHE XX. — Le fameux belluaire Delmonico, dit *le Dompteur noir*, d'après une affiche faisant partie de la collection de M. Dessolliers.

ment d'aucuns droits d'auteurs, ceux-ci étant morts depuis assez longtemps pour que leurs droits et ceux de leurs héritiers soient périmés. En attendant que l'éternité soit reconnue pour la propriété intellectuelle comme pour toute autre propriété, chaque année fait tomber dans le domaine public les plus admirables chefs-d'œuvre, sans que les héritiers de ceux qui ont créé ces chefs-d'œuvre aient rien à réclamer en ce qui concerne leur exploitation.

DOMPTEUR. — L'un des spectacles les plus étranges, les plus curieux et les plus émouvants que l'on puisse contempler est celui que donnent les dompteurs de fauves et d'animaux féroces, qui promènent de ville en ville des ménageries parfois superbes, dont les sujets leur obéissent, on peut le dire, au doigt et à l'œil. Il y a vraiment quelque chose de grandiose et de saisissant dans ce spectacle de l'ascendant exercé par la force morale, le courage de l'homme sur la force brutale et l'instinct féroce des animaux les plus dangereux. Il est vrai que quelques-uns de ces dompteurs ont fini d'une façon tragique, et l'on en a vu devenir victimes d'une trop grande confiance en eux-mêmes. Ces exemples funestes ne découragent pas cependant ceux qui viennent après eux, et il semble que ce soit une véritable passion que celle qui pousse certains hommes à jouer ainsi leur vie dans des exercices périlleux.

Vers 1830, on connaissait ainsi trois dompteurs qui ont fait l'étonnement et l'admiration du public français. Ces trois hommes étaient Carter, Martin et Van Amburgh. Martin était un ancien écuyer que des pertes d'argent avaient dégoûté de son métier, et qui cherchait une autre profession. « Il se lia alors, dit un biographe, avec Mlle Vanaken, fille du directeur d'une des plus belles ménageries de l'Europe, l'épousa, et prit un intérêt dans cette entreprise. Martin, ayant toujours réussi à dompter les chevaux qui passaient pour indomptables, voulut essayer si l'on ne pourrait pas également soumettre les autres animaux de différentes espèces. Il fit ses premières expériences sur un tigre royal âgé de six ans qui paraissait le connaître et le préférer aux autres personnes attachées à la ménagerie. Après huit mois d'observations, Martin parvint à connaître tous les mouvements du tigre lorsque cet animal se mettait en colère, ou lorsqu'il était content qu'on l'approchât. Martin profita de cet avantage au point qu'il avait rendu son tigre si docile, qu'il lui faisait prendre sa main dans sa gueule et la lâcher au commandement, et une foule d'autres choses qui prouvaient l'ascendant que Martin avait obtenu sur ce terrible animal. Il s'occupa ensuite de dompter le lion, l'hyène, etc., et y réussit d'une manière surprenante. Martin est venu donner des preuves de son courageux talent à Paris, où il a ouvert sa ménagerie le 5 décembre 1829. Nous ne saurions rapporter tout ce qu'il y a d'étonnant dans le spectacle qu'il offre chaque jour au public... »

Martin obtint en effet un succès prodigieux, succès qui s'accentua davantage encore lorsque, dans une pièce faite exprès pour servir de cadre à ses exercices, *les Lions de Mysore*, il se présenta au public, avec ses animaux, sur la scène du Cirque-Olympique (1831). Il ne fut pas moins heureux en province, en se montrant dans cette pièce sur les théâtres de la plupart des villes de France. C'est vers la même époque qu'un autre dompteur, Van Amburgh, également habile et courageux, remportait aussi de grands succès. Dans ces dernières années, plusieurs dompteurs énergiques, possesseurs de ménageries superbes, se sont fait applaudir aussi : Crockett, M. Pezon, le nègre Delmonico, M. Bidel, ce dernier surtout, qui a paru avec ses lions, au théâtre de la Porte-Saint-Martin, dans un des drames de M. Jules Verne.

DONNA (*Prima, Seconda*). — Ces mots, qui signifient exactement *première, seconde femme,* sont ceux qui servent aux Italiens à caractériser les emplois de première chanteuse et de seconde chanteuse dans l'opéra. *Prima donna assoluta* veut dire que l'artiste qui est ainsi désignée tient absolument le premier rang.

DONNÉE DE PIÈCE. — La *donnée* d'une pièce de théâtre, c'est son sujet pris dans son ensemble ; la *donnée première*, c'est son point de départ, son idée mère. C'est ainsi qu'on dira : « La donnée de cette comédie est origi-

nale; » et : « La donnée première de ce vaudeville est extrêmement scabreuse. »

DOUBLE (ACTEURS EN). — L'acteur en double, auquel on donne parfois le nom un peu dédaigneux de *doublure,* est celui qui est chargé de remplacer, en cas d'indisposition de celui-ci, l'acteur en possession d'un rôle important. Lorsqu'un théâtre met en scène et offre au public un grand ouvrage nouveau, il prend généralement la précaution de faire apprendre chacun des rôles de cet ouvrage par un acteur en double, de façon à se mettre à l'abri de tout accident. De cette manière, en effet, la marche régulière de la pièce est assurée quoi qu'il arrive, chacun des interprètes pouvant être remplacé immédiatement par un artiste qui, sans le valoir sans doute, tiendra du moins honorablement sa partie dans l'ensemble.

Autrefois, à l'Opéra, il y avait trois catégories d'artistes : les premiers sujets, les remplacements et les doubles. Les remplacements suppléaient les premiers sujets, et les doubles suppléaient les remplacements. On pourrait donc dire qu'alors les doubles n'étaient que des triples.

DOUBLE (JOUER AU). — Au dix-septième siècle, quand une pièce obtenait un grand succès, les comédiens, pour profiter de ce succès, la mettaient « au double », c'est-à-dire qu'ils doublaient le prix des places. *Les Précieuses ridicules* sont la première pièce de Molière qui ait été mise au double, ainsi que nous l'apprend un chroniqueur : « La troupe de Molière fit doubler, pour la première fois, à la seconde représentation de cette pièce, le prix ordinaire des places, qui n'était alors que de dix sols au parterre. » En 1675, *l'Inconnu,* comédie héroïque de Thomas Corneille et De Visé, fut mise au double pendant 33 représentations. En 1679, *la Comédie sans titre,* de Boursault (que nous connaissons aujourd'hui sous le titre du *Mercure galant*), fut jouée au double plus de *quatre-vingts* fois de suite, et *la Devineresse,* de Th. Corneille et De Visé, vit ses dix-huit premières représentations au double. Quelques années après, en 1685, l'*Andronic* de Campistron donna lieu à un fait qui n'a peut-être pas d'autre exemple, et que De Léris rapporte ainsi : — « Cette tragédie, qui tira des larmes des plus insensibles, eut un succès si prodigieux que les comédiens, après avoir fait payer le double aux vingt premières représentations, l'ayant mise au simple, furent obligés par la multitude des spectateurs de la remettre au double de nouveau, principalement afin de se ménager de la place sur le théâtre pour les acteurs (1). »

DOUBLURE. — On a vu ce que c'est que l'acteur en double, à qui, nous l'avons dit, on donne souvent le nom de *doublure.* Il va sans dire que la doublure ne vaut pas l'artiste en titre; c'est ce qui fait qu'on dit quelquefois, en parlant d'une pièce mal jouée, qu'elle n'est jouée que « par les doublures ».

DOYEN DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE. — Le doyen de la Comédie-Française est l'artiste qui se trouve être non le doyen d'âge, mais le doyen d'ancienneté. Ce décanat ne constitue d'ailleurs ni une charge, ni une dignité, mais une situation, qui comporte seulement certaines prérogatives, entre autres celle de représenter et de personnifier en quelque sorte la Comédie dans certaines circonstances particulières, certaines cérémonies officielles, où il a l'avantage et l'honneur de porter la parole en son nom.

Je ne saurais citer ici les noms de tous les artistes qui, depuis la naissance de la Comédie-Française, ont été ses doyens. J'en ai cependant retrouvé quelques-uns : Pierre de la Thorillière, qui se retira en 1731 ; Dangeville (1740) ; Quinault-Dufresne (1741) ; Legrand (1758), Armand (1765) et Grandval (1768), qui tous trois se succédèrent directement ; puis, au commencement de ce siècle, Monvel, Dugazon, Fleury, Saint-Fal, qui se succédèrent aussi. Le doyen justement respecté et admiré aujourd'hui est M. Got.

DRAMATIQUE. — Cet adjectif s'applique aux choses scéniques qui se distinguent par un

(1) On sait qu'à cette époque, les deux côtés de la scène étaient garnis de spectateurs.

caractère passionné, pathétique, émouvant. On dira d'une scène qui fait verser des larmes qu'elle est dramatique, d'un acteur qui touche et qui émeut que son jeu est dramatique, d'une situation grandiose, violente, imprévue, qu'elle est essentiellement dramatique. En généralisant, on donne aussi la qualification de dramatique à tout ce qui touche à la scène, en quelque genre que ce soit; c'est ainsi qu'on dit l'*art dramatique*, un *auteur dramatique*, la *musique dramatique*. Un écrivain, Viollet-Leduc, a fait de ce mot un substantif féminin, en publiant un traité didactique qu'il a intitulé *Précis de dramatique*. Ce n'est pas le seul exemple qu'on connaisse de ce mot pris dans cette acception.

DRAMATISTE, DRAMATURGE. — En inscrivant dans son Dictionnaire le mot *dramatiste*, qui sert à caractériser l'écrivain qui fait des drames, Littré fait fort justement remarquer que ce mot est peu usité. D'autre part, il constate, au mot *dramaturge*, qui offre la même signification, que celui-ci est presque toujours pris en mauvaise part, et appliqué d'une façon dédaigneuse. Quoi qu'il en soit, nous devons constater, à notre tour, qu'il n'y a pas d'autre mot pour désigner les écrivains qui s'occupent spécialement de drame, et que sous ce rapport nous n'avons pas le choix de l'expression à employer.

Il est bien évident néanmoins que nous ne saurions qualifier de l'épithète de *dramaturges* les deux grands créateurs du drame moderne, Victor Hugo et Alexandre Dumas, non plus que ceux qui les ont suivis dans la voie qu'ils avaient si largement ouverte : Frédéric Soulié, Alfred de Vigny, Félicien Mallefille, Maillan, Léon Gozlan, M. Lockroy, etc. Mais, après ceux-ci, on trouve toute une légion d'auteurs dramatiques, — qui ne sont pas toujours des écrivains, — et qui, avec plus ou moins de talent, plus ou moins d'habileté, quoique presque toujours avec succès, se sont lancés dans la carrière du drame émouvant et pendant plus de trente ans ont été les fournisseurs attitrés des grands théâtres du boulevard, consommateurs infatigables de cette denrée très cotée auprès de leur public. Au premier rang de ceux-ci il faut citer Joseph Bouchardy, qui a remporté des succès éclatants avec *Gaspardo le Pêcheur, le Sonneur de Saint-Paul, le Secret des Cavaliers*, et quelques autres drames fort mal écrits, mais d'une rare puissance de conception. Après Bouchardy on vit venir Anicet-Bourgeois, Michel Masson, Paul Foucher, Alboize, Rougemont, Rosier, Victor Séjour, puis MM. d'Ennery, Eugène Grangé, Cormon, Auguste Maquet et quelques autres.

Quant aux écrivains qui n'ont pas fait du drame leur spécialité, mais qui s'y sont aventurés quelquefois en y apportant de hautes qualités littéraires, on ne saurait les passer sous silence, car ces incursions dans un domaine qui n'était pas absolument le leur ne leur en ont pas moins valu des succès éclatants et prolongés. George Sand avec *Mauprat* et *le Pressoir*, Ponsard avec *Charlotte Corday*, M. Émile Augier avec *les Lionnes pauvres* et *le Mariage d'Olympe*, M. Octave Feuillet avec *Dalila* et *le Roman d'un jeune homme pauvre*, M. Alexandre Dumas fils avec *la Dame aux camélias* et *Diane de Lys*, M. Victorien Sardou avec *Patrie* et *la Haine*, M. Jules Barbier avec *Jeanne d'Arc*, ont assurément bien mérité de la scène et du public français. Quant aux tentatives qui ont été faites en ces dernières années par quelques jeunes écrivains bien doués, MM. Albert Delpit, Jules Claretie, Catulle Mendès, Jean Richepin, elles n'ont pas encore assez prouvé en faveur de leurs aptitudes spéciales pour qu'on puisse compter ces écrivains parmi les véritables... dramatistes. (Voy. MÉLODRAME.)

DRAME. — Au point de vue général, le mot *drame*, d'après son étymologie même, devrait s'appliquer à toute action scénique, à toute œuvre dramatique, quels qu'en soient le genre et le caractère. On l'employait souvent ainsi au dix-huitième siècle, et aujourd'hui encore les Italiens qualifient souvent de *dramma giocoso* (drame joyeux) certains opéras bouffes, ce qui prouve que le mot *drame* embrasse à lui seul tous les genres scéniques. Sa signification pourtant s'est particularisée aujourd'hui, et maintenant on ne donne le nom de drames qu'à des pièces d'un caractère émouvant, d'une

forme plus familière que la tragédie, se rapprochant de celle-ci toutefois par la nature et la complication des événements, tout en empruntant à la comédie ses procédés d'intrigue, son langage naturel et la peinture des incidents ordinaires de la vie. De là, on le comprend, une grande latitude laissée à l'imagination de l'écrivain, et une grande variété dans son œuvre.

Molière, qui a touché à tout, qui a tout découvert, qui, en dehors de ses comédies immortelles et de ses farces prodigieuses, a eu l'intuition de l'opéra dans *Psyché,* celle de l'opéra-comique dans *le Sicilien,* a, pour ainsi dire, posé les bases du drame moderne dans *Don Garcie de Navarre* et surtout dans *le Festin de Pierre,* chef-d'œuvre où l'on voit se coudoyer le noble et le naïf, le tragique le plus palpitant et la plus franche bouffonnerie. Ici, Molière serrait de plus près non la vérité scénique, la vérité générale, qui n'a jamais eu de peintre plus admirablement fidèle, mais la vérité de la vie, la vérité des événements de chaque jour, qui fait du drame le spectacle le plus émouvant qui se puisse concevoir, parce qu'il est à la fois le plus varié, le plus naturel et le plus sincèrement passionné.

Mais Molière n'avait fait qu'indiquer la voie à suivre, et n'était pas entré de plain-pied dans le domaine du drame. Plus d'un demi-siècle devait s'écouler avant que l'on vît la comédie non pas encore se transformer en drame, mais incliner vers la peinture des sentiments pathétiques et passionnés. C'est surtout à La Chaussée qu'on doit les efforts faits en ce sens, et quelques-unes de ses pièces : *Mélanide, l'École des Mères, le Préjugé à la mode,* qui obtinrent des succès retentissants, lui valurent aussi des critiques nombreuses au sujet du genre qu'il prétendait introduire au théâtre et auquel on donnait, par raillerie, la qualification de *comique larmoyant.* Voltaire lui-même prit la plume à ce sujet, dans le but de réagir contre une tendance qu'il jugeait funeste, et partit en guerre contre ceux qui voulaient apporter à notre théâtre un élément nouveau et un moyen d'action puissant : — « Celui qui ne peut faire ni une vraie tragédie, ni une vraie comédie, disait-il, tâche d'intéresser par des aventures bourgeoises attendrissantes. Il n'a pas le don du comique, il cherche à y suppléer par l'intérêt ; il ne peut s'élever au cothurne, il réchauffe un peu le brodequin. Il peut arriver sans doute des aventures très funestes à de simples citoyens ; mais elles sont bien moins attachantes que celles des souverains, dont le sort entraîne celui des nations. Un bourgeois peut être assassiné comme Pompée, mais la mort de Pompée fera toujours un tout autre effet que celle d'un bourgeois. Si vous traitez les intérêts d'un bourgeois dans le style de *Mithridate,* il n'y a plus de convenance : si vous représentez une aventure terrible d'un homme du commun en style familier, cette diction familière, convenable au personnage, ne l'est plus au sujet. Il ne faut point transposer les bornes des arts. La comédie doit s'élever, et la tragédie doit s'abaisser à propos; mais ni l'une ni l'autre ne doit changer de nature. »

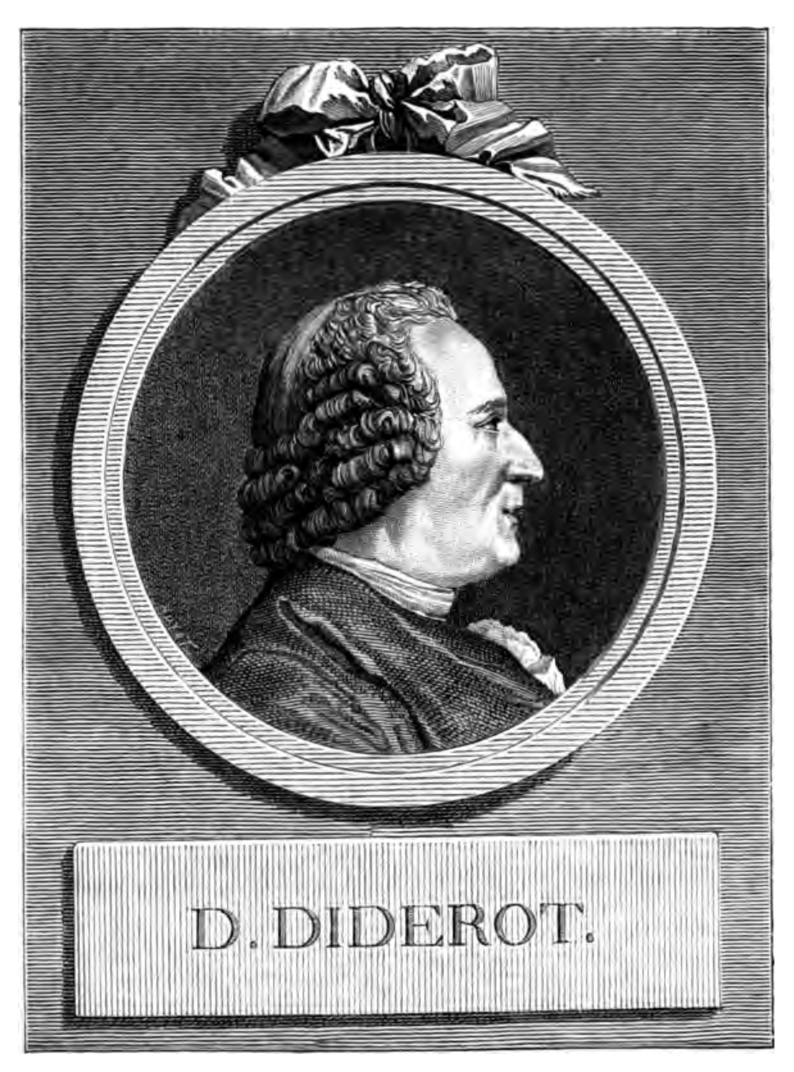
Voltaire, cet immortel ennemi du préjugé, était pourtant ici victime autant qu'esclave du préjugé. Au reste, ni ses objurgations, ni les railleries de Piron et de bien d'autres ne furent en état de nuire au succès des pièces de La Chaussée, surtout de *Mélanide,* qui, on peut le dire, arracha des larmes à tout Paris (1). Ce qui est plus curieux sans doute, c'est que Voltaire, oubliant ses critiques, n'en écrivit pas moins *Nanine* et *l'Enfant prodigue.* Après lui vinrent Diderot, avec *le Père de famille* et *le Fils naturel,* Sedaine avec *le Philosophe sans le savoir,* Beaumarchais avec *la Mère coupable,* puis, plus près de nous, Népomucène Lemercier avec son *Pinto.* Tout cela n'était pas encore le drame tel que nous le connais-

(1) C'est Piron qui, rencontrant un de ses amis qui s'en allait assister à une représentation de *Mélanide,* lui dit : « Tu veux donc entendre prêcher le P. La Chaussée? » C'est à lui qu'on doit aussi cette épigramme qui mériterait d'être juste tellement elle est jolie :

Connoissez-vous sur l'Hélicon
L'une et l'autre Thalie?
L'une est chaussée et l'autre non,
Mais c'est la plus jolie.
L'une a le rire de Vénus,
L'autre est froide et pincée.
Salut à la belle aux pieds nus,
Nargue de la chaussée!

sons aujourd'hui, tel que l'ont créé, non sans peine et sans combats, les poètes du romantisme, mais tout cela y acheminait et jusqu'à un certain point y préparait le public.

Aussi, quand parut, en 1827, la préface de *Cromwell,* éclatante déclaration de principes d'une poétique théâtrale nouvelle, ce public était-il prêt à accompagner de ses sympathies les futurs chefs de l'école qui se présentait avec tant de hardiesse; et l'on peut dire que si la



Diderot, d'après le dessin de N. Cochin, gravé par L.-J. Cathelin.

lutte fut vive entre ceux-ci et quelques lettrés trop attardés, la masse fut pour les nouveaux venus et leur accorda une prompte victoire. Un critique a ainsi analysé, avec précision, les idées émises par M. Victor Hugo dans cette préface si justement célèbre :

Le drame, tel que nous l'entendons, naquit, non pas comme on le croirait, au théâtre, mais dans un livre. Vers 1827 un auteur, connu déjà par des productions littéraires d'une haute originalité, et annonçant les réformes prochaines, publia une magnifique préface où il développait ses idées sur la littérature théâtrale, et au bout de cette préface une pièce en cinq actes, beaucoup trop longue et trop abondante en personnages pour être représentée. La pièce était intitulée *Cromwell;* elle mettait en pratique les théories qui la précédaient et

était là comme l'exemple à côté du précepte. La préface plaidait pour l'émancipation de la littérature dramatique trop longtemps captive, et déclarait que la tragédie et la comédie, se donnant la main et se prêtant un mutuel secours, devaient désormais mettre sur la scène ce qu'un public français n'y avait pas encore vu : un spectacle complet, une action présentée sous toutes ses faces, avec tous ses accidents, ses chocs et ses contrastes, enfin une représentation vraie de la vie humaine. La couleur locale était appelée à l'aide de cette vérité toute nouvelle. Le beau et le sublime, dans leur plus haute expression, étaient présentés comme le but de cette réforme; le laid et le grotesque devaient servir de repoussoirs, et fournir des ombres au tableau. Le poésie, répandue avec tant de profusion dans les œuvres de Dieu, devait jeter sur le tout le charme de ses paroles, qui vibrent au cœur comme la musique aux oreilles. La Fantaisie, fille des Rêves, était invitée à descendre du ciel, et à remporter sur ses ailes l'imagination du poète. En un mot, la peinture, avec ses accidents de lumière, ses magnificences de couleur, ses merveilles de clair-obscur, était appelée à remplacer les statues, magnifiques de formes, mais dépourvues de vie et d'animation, qu'enfantait le siècle des poésies tirées au cordeau et des inventions réglées à l'avance. Le drame de *Cromwell* servait de spécimen à ce nouveau système, et, comme on fait dans tout spécimen, le poète y avait prodigué avec une sorte d'exagération les contrastes de caractères et de situations, les chansons des fous grotesques à côté des méditations du grand politique, les querelles de ménage auprès des graves questions d'État, les folies d'un écervelé au milieu des conspirations mortelles; partout, comme l'avait annoncé l'auteur, le sublime à côté du grotesque, le laid à côté du beau...

Cromwell n'était pas jouable, et son auteur le savait mieux que personne. Mais *Hernani*, malgré les luttes premières, les combats qu'il eut à soutenir, remporta le triomphe que l'on sait, en affirmant les droits du drame tel que le poète l'avait conçu. Vinrent ensuite *Marion Delorme, le Roi s'amuse* (qui vient de se venger, après un demi-siècle, de l'interdiction qui avait pesé sur lui après son unique représentation), *Lucrèce Borgia, Marie Tudor, Angelo, Ruy-Blas,* la plus magnifique expression du génie de l'auteur, et *les Burgraves*. Alexandre Dumas avait suivi de près Victor Hugo dans la lice; il l'avait même précédé en donnant, un an avant *Hernani, Henri III et sa cour,* et il faisait jouer successivement *Antony, Charles VII, Térésa, la Tour de Nesle* (avec Gaillardet), puis *Angèle, Catherine Howard, Don Juan de Marana, Kean...*

Avec deux lutteurs de cette force, le drame moderne, définitivement fondé, ne pouvait manquer de réussir. Ils furent aidés d'ailleurs dans leur œuvre, avec plus ou moins de bonheur, par quelques vaillants esprits qui se mirent à leur suite, entre autres Frédéric Soulié, qui donna *le Proscrit, le Fils de la Folle, Roméo et Juliette, l'Ouvrier, la Closerie des Genêts,* Alfred de Vigny, dont le *Chatterton* obtint tant de retentissement, puis Félicien Mallefille, Maillan, Charles Lafont, Léon Gozlan. Tous ceux-là méritaient la qualification de poètes dramatiques, et ils écrivaient des drames littéraires, alliant le souci de la forme à la richesse du fond. On eut ensuite des drames plus ou moins habilement faits, construits par des écrivains qui n'avaient pas la même envergure, et qui, remuant des passions moins nobles, peignant des caractères plus vulgaires, mettant au service d'idées souvent puissantes, mais moins jeunes et moins élevées, une langue beaucoup moins châtiée et qui même ne brillait pas toujours par la pureté et la correction, ne laissaient pas que d'émouvoir le public et de lui faire prendre goût à une forme scénique d'une force d'expression si intense et si vive. Aujourd'hui, par malheur, le drame semble être passé de mode, et il ne se trouve plus guère d'écrivain capable de remuer une foule avec une œuvre de ce genre, bien en point et bien venue. Mais que surgisse un esprit puissant, bien doué, qui retrouve la trace du filon creusé par ses devanciers, qui soit capable d'étonner, de toucher et d'émouvoir par des conceptions hardies, par les qualités d'une invention ingénieuse et grandiose, et le drame retrouvera tout l'intérêt, tout l'attrait qu'il excitait dans le public, toute l'influence, toute l'autorité qu'il exerçait sur lui.

DRAME DE CAPE ET D'ÉPÉE. — Cette expression nous vient de l'ancien théâtre espagnol, où certains drames étaient dits *de capa y espada,* parce qu'ils mettaient en scène à la

fois des hommes du peuple et des grands seigneurs ou des guerriers, c'est-à-dire des hommes qui portaient la cape et d'autres qui portaient l'épée. Nos romantiques mirent à la mode, il y a cinquante ans, les drames de cape et d'épée ; on en peut surtout citer deux comme types du genre : *la Tour de Nesle,* d'Alexandre Dumas et Gaillardet, et *Perinet Leclerc,* de M. Lockroy.

DRAME FANTASTIQUE. — Drame dont l'action repose sur un sujet fantastique, dont la donnée a pour point de départ un fait surnaturel. Sans parler de certains drames de Shakespeare, tels que *the Tempest,* ou du *Faust* de Gœthe, nous pouvons citer en France quelques drames fantastiques, comme *Don Juan de Marana,* d'Alexandre Dumas, le *Cheval du Diable,* de Ferdinand Laloue, *le Miracle des roses*, etc.

DRAME LYRIQUE. — C'est la qualification qu'on donne souvent à un opéra sérieux, dans lequel le sentiment dramatique, pathétique, passionné, est poussé à sa plus grande puissance. Il y a vingt ou vingt-cinq ans, on considérait encore *les Huguenots, Guillaume Tell, la Juive, le Prophète*, comme de beaux drames lyriques ; depuis lors, une nouvelle école musicale, l'école des wagnériens à outrance, a changé tout cela ; les chefs-d'œuvre que nous venons de citer ne sont plus considérés par les nouveaux iconoclastes que comme de simples opéras, et il n'est pas besoin de dire avec quel mépris ce mot est employé par eux ; la qualification, beaucoup plus noble, paraît-il, de drame lyrique, est exclusivement réservée aux œuvres de Richard Wagner, pour lesquelles il eût été impossible de se passer d'une désignation spéciale. Nous ne faisons pas ici de polémique ; nous nous bornons à constater un fait.

DROITS D'AUTEUR. — On appelait jadis *honoraires d'auteur,* on appelle aujourd'hui *droits d'auteur* la rémunération absolument légitime, équitable, rationnelle, que tous les théâtres sont obligés d'accorder aux auteurs des pièces qu'ils représentent. Équitable en effet, car que seraient les théâtres sans les auteurs, et que pourraient-ils faire ? Que les pièces soient bonnes ou qu'elles soient mauvaises, il en faut bien aux comédiens pour les pouvoir débiter, et tout le talent de ceux-ci resterait à la fois improductif et inconnu, si les auteurs n'étaient là pour lui permettre, par leurs œuvres, de prendre corps et de se manifester.

Et cependant, il a fallu du temps pour obtenir que ceux qui se servaient des auteurs voulussent bien admettre que ces auteurs leur fussent bons à quelque chose, et qu'il n'était que juste de rétribuer d'une façon convenable et leur peine et leur talent ; et près de deux siècles s'écoulèrent avant que le principe d'abord en fût admis, et qu'ensuite il fût réglé d'une manière satisfaisante. La lutte fut longue, parfois violente, et deux hommes de talent qui étaient aussi deux hommes d'affaires, Beaumarchais d'abord, Scribe après lui, en surent quelque chose. C'est à ces deux écrivains en effet, à leurs efforts, à leur action énergique, que tous les auteurs dramatiques doivent aujourd'hui de voir leurs intérêts dûment établis et sauvegardés, leur situation assurée.

Dans l'origine, les choses se passaient familièrement, et chaque auteur devait débattre ses conditions avec les sociétés de comédiens qui dirigeaient les théâtres de Paris. Le poète Alexandre Hardy, qui se vantait, dit-on, d'avoir écrit sept cents tragédies, et qui précéda Corneille dans la carrière, était, en quelque sorte, à la solde de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, dont il se trouvait le fournisseur en titre. Il devait lui livrer au moins six tragédies par an, et il lui arrivait souvent d'en faire deux par mois, ce qui donne la mesure de leur valeur. Pour cet office, et aussi pour celui qui consistait à rajuster et à corriger les pièces que leur apportaient d'autres auteurs, les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne lui accordaient dans leurs bénéfices une part égale à celle que touchait chacun d'eux, même quand on ne jouait rien de lui. Aussi, lorsque Corneille, âgé de dix-neuf ans, fit jouer à ce théâtre sa première pièce, *Mélite*, qui, bien que faible encore, enchanta le public par sa supériorité sur celles de Hardy, celui-ci, loin d'être jaloux, se montra-t-il enchanté, parce que les recettes devin-

rent telles que sa part, comme celle des comédiens, en fut de beaucoup augmentée.

On sait que Corneille fut loin de s'enrichir avec ses chefs-d'œuvre ; il faut croire cependant qu'il manifesta quelques exigences relatives vis-à-vis des comédiens, puisqu'on prête à une actrice du temps, Mlle Beaupré, cette réflexion empreinte d'un naïf égoïsme à l'égard de ce grand homme : — « Il nous a fait grand tort ; nous avions ci-devant des pièces de théâtre pour trois écus ; en une nuit elles étoient faites ; on y étoit accoûtumé, et nous gagnions beaucoup. Maintenant les pièces de M. Corneille nous coûtent bien de l'argent, et nous gagnons peu de chose. Il est vrai que ces vieilles pièces étoient mauvaises, mais les comédiens étoient excellens, et ils les faisoient valoir par la représentation. »

Les comédiens n'étaient pourtant pas encore devenus bien généreux, car on raconte l'anecdote suivante relativement à Rotrou et à son *Venceslas*, et il faut remarquer qu'à cette époque (1648) Rotrou était dans tout l'éclat de son talent et de sa renommée, puisqu'il ne donna plus que deux pièces par la suite : — « Rotrou, après avoir achevé la tragédie de *Venceslas*, se préparoit à la lire aux comédiens, lorsqu'il fut arrêté et conduit en prison pour dettes. La somme n'étoit pas considérable : mais Rotrou étoit joueur, et par conséquent assez souvent vis-à-vis de rien. Il envoya chercher les comédiens, et leur offrit pour vingt pistoles sa tragédie de *Venceslas*. Le marché fut bientôt conclu ; Rotrou sortit de prison, et sa tragédie fut jouée avec un tel succès que les comédiens crurent devoir joindre au prix convenu un présent honnête ; mais on ne sçait si Rotrou l'accepta. »

C'est seulement à partir de Quinault qu'un droit proportionnel sur les recettes commença à être accordé aux auteurs, et ceci fut presque l'effet du hasard. Quinault était à peine âgé de dix-huit ans lorsqu'il écrivit sa première pièce, *les Rivales ;* Tristan le tragique, l'auteur de *Marianne* et de *la Mort de Crispe,* qui lui donnait des conseils et le regardait comme son élève, voulut lui-même, pour lui rendre service, porter cette pièce aux comédiens et leur en faire lecture. Ceux-ci le comblèrent d'éloges, et, croyant la pièce de lui et le connaissant par les succès qu'il leur avait déjà procurés, lui offrirent cent écus de la tragédie qu'ils venaient d'entendre. Tristan leur fit connaître alors que celle-ci n'était point de lui, mais d'un jeune poète nommé Quinault, ce qui changea aussitôt la situation, et fit dire aux comédiens que, la pièce n'étant point de lui, ils n'en pouvaient donner plus de quinze pistoles, c'est-à-dire la moitié de ce qu'ils avaient proposé d'abord. Tristan insista vainement, et, ne pouvant obtenir de conditions meilleures, imagina un expédient. Il proposa aux comédiens d'accorder à l'auteur le neuvième de la recette de chaque représentation pendant la nouveauté de la pièce, après quoi elle leur appartiendrait, ce qui fut accepté. A partir de ce moment, cet usage fut adopté.

Vingt ans après, nous trouvons dans le livre de Chappuzeau sur *le Théâtre François* (1675) les renseignements que voici sur les droits accordés aux auteurs par les comédiens : — « La plus ordinaire condition et la plus iuste de costé et d'autre, dit l'écrivain, est de faire entrer l'autheur pour deux parts dans toutes les représentations de sa pièce iusques à un certain temps. Par exemple, si l'on reçoit dans une chambrée (c'est ce que les comédiens appellent ce qu'il leur revient d'une représentation, ou la recette du iour ; et comme chaque science a ses notions qui luy sont propres, chaque profession a aussi ses termes particuliers), si l'on reçoit, dis-je, dans une chambrée seize cent soixante livres, et que la troupe soit composée de quatorze parts, l'autheur, ce soir-là, aura pour ses deux parts deux cents livres, les autres soixante livres, plus ou moins, s'étant levées par préciput pour les frais ordinaires, comme les lumières et les gages des officiers (employés). Si la pièce a un grand succez, et tient bon au double vingt fois de suite (1), l'autheur est riche, et les comédiens le sont aussi ; et si la pièce a le malheur d'échouer, ou parce qu'elle ne se soûtient pas d'elle-même, ou parce qu'elle

(1) Dans la nouveauté d'une pièce, il arrivait très souvent qu'on la jouait « au double » (Voy. ce mot), c'est-à-dire en taxant les places au double du prix ordinaire, ce qui augmentait d'autant la recette.

manque de partizans qui laissent aux critiques le champ libre pour la décrier, on ne s'opiniâtre pas à la joüer davantage, et l'on se console de part et d'autre le mieux que l'on peut, comme il faut se consoler en ce monde de tous les événemens fâcheux. »

Il faut remarquer ici la restriction que faisaient les comédiens, en n'accordant de rétribution à l'auteur que pendant *la nouveauté de sa pièce,* après quoi *elle leur appartenait,* c'est-à-dire qu'ils la pouvaient reprendre et jouer tant qu'ils voulaient sans rien payer. Écoutons un écrivain très au courant de toutes ces choses, Lemazurier, qui va nous expliquer comment ils agissaient :

Pourquoi donc borner les droits d'auteur aux seules représentations données dans la nouveauté? N'était-il pas juste d'accorder des honoraires à l'homme de lettres toutes les fois que son ouvrage produisait une recette à la société? Comment les



André Campra et Antoine Danchet (avec leur ami Bon Boulogne), auteurs de *l'Europe galante,* ouvrage qui amena la première régularisation des droits d'auteur à l'Opéra.

comédiens pouvaient-ils consentir, lors de la reprise d'un ouvrage, à s'enrichir de la petite portion que l'auteur aurait pu réclamer dans leurs recettes? Prétendaient-ils donc que leurs talens seuls fussent suffisans pour remplir la caisse, et que le mérite de l'ouvrage qu'ils jouaient n'entrât pour rien dans l'affluence de spectateurs qui venaient apporter leur argent? Le calcul des comédiens d'alors était réellement d'une bassesse indigne.

Ils ne s'en tenaient pas là. Suivant des règles qu'eux-mêmes avaient établies, quand une pièce ne faisait pas une recette de 1,200 livres en hiver, de 800 livres en été, l'auteur n'avait plus de droit sur sa part dans les produits : la pièce appartenait aux comédiens; elle était *tombée dans les règles;* on abrégeait même cette locution, *la pièce est dans les règles.* Dès lors, le malheureux auteur n'avait plus rien à prétendre; son ouvrage eût-il ensuite produit *cent mille écus,* il ne lui en serait pas revenu un liard. Il y avait encore un autre abus bien criant. La Comédie louait beaucoup de petites loges à l'année : elles rapportaient infiniment, et, sous prétexte que cet argent n'entrait pas dans la recette journalière, l'auteur se voyait frustré de la part qui lui en appartenait légitimement.

Des difficultés s'élevaient incessamment entre les auteurs et les comédiens, et les premiers avaient beaucoup de peine à obtenir des seconds les procédés équitables auxquels ils

avaient droit. Il fallut que l'autorité royale, s'exerçant par ses mandataires, intervînt pour régler au moins certaines conditions indispensables. Au milieu du dix-huitième siècle, voici comment étaient fixés les droits d'auteur sur nos deux grandes scènes littéraires : à la Comédie-Française, le neuvième de la recette nette, après prélèvement des frais journaliers, pour les pièces en cinq actes ; le douzième pour les pièces en trois actes, le dix-huitième pour les pièces en un acte. A la Comédie-Italienne, c'était le neuvième pour les pièces en trois actes et plus, le douzième pour les pièces en deux actes, le dix-huitième pour les pièces en un acte. Mais ceci toujours avec cette réserve que les auteurs n'avaient plus rien à réclamer par la suite lorsque leur pièce était *tombée dans les règles*. Or, c'était justement là une source de conflits perpétuels, les comédiens usant de toutes sortes de moyens et de subterfuges pour amener ce résultat d'une façon accidentelle, et profiter ensuite de la situation.

A l'Opéra, les choses s'étaient passées d'autre façon. Tout d'abord, Lully, on le sait, s'était attaché Quinault par un traité en règle, et lui donnait un traitement fixe de 4,000 livres pour lui fournir chaque année un livret. Ce n'était pas là une condition ruineuse. Lorsque Quinault eut renoncé au théâtre et que Lully fut mort, l'Opéra en vint, lui aussi, à traiter de gré à gré avec les auteurs et les compositeurs, et cela dura jusqu'à l'arrivée de Campra et à la représentation de son opéra-ballet *l'Europe galante*. « Ce ballet, disent les frères Parfait, qui est le coup d'essai de la muse lyrique de La Motte et la première musique sur des paroles françaises de Campra, occasionna un usage qui a été depuis toujours observé au sujet des honoraires des poètes et des musiciens. L'usage était alors qu'on donnât aux auteurs des paroles et de la musique une certaine somme qui était plus ou moins forte, selon le mérite de leur ouvrage. La Motte et Campra furent traités en inconnus, et on leur offrit une somme très modique qu'ils refusèrent. Quelques personnes proposèrent des arrangements à ce sujet, et on s'en tint à celui qui est devenu depuis une espèce de loi, ce fut d'accorder au poète et au musicien, chacun en particulier, cent livres par jour des dix premières représentations de leur pièce, et cinquante livres de même par jour, jusqu'à la vingtième, après laquelle l'opéra appartient à l'Académie royale de musique. A l'égard des tragédies [lyriques], on étendit la recette de cinquante livres jusqu'à la trentième. » On remarquera cet usage absurde, qui a persisté pendant plus d'un siècle et demi, de diminuer ce droit fixe des auteurs après un certain nombre de représentations. Ainsi, le règlement de 1816, relatif à l'Opéra, stipule que le droit des auteurs formant spectacle entier sera de 500 francs à partager entre eux pour chacune des quarante premières représentations ; il tombe et reste à 200 fr. à partir de la quarante et unième. S'il faut, pour compléter le spectacle, ajouter un ballet à cet opéra, ce droit est diminué d'un tiers. Enfin, le droit des auteurs d'un opéra en un ou deux actes est de 240 francs pour chacune des quarante premières représentations, et de 100 francs seulement à partir de la quarante et unième.

Ainsi, plus un ouvrage avait de succès, moins les auteurs percevaient de droits. Rien n'est plus ridicule.

Pour en revenir à la situation générale, des contestations s'élevaient chaque jour entre les auteurs et les administrations théâtrales, et les conflits étaient à l'état permanent. Beaumarchais, qui savait compter, et qui d'ailleurs prit avec énergie et vigueur l'intérêt de tous ses confrères en même temps que les siens, ouvrit le feu contre la Comédie-Française à l'occasion de son *Barbier de Séville,* et donna de la tablature à messieurs les sociétaires. Vers 1777, il convoqua tous les auteurs dramatiques, établit avec eux des règlements nouveaux, qui, s'ils ne furent pas mis en vigueur, amenèrent cependant de réelles améliorations, et posa ainsi les premières bases de la future Société des auteurs dramatiques. Grâce à lui, et à la pétition des auteurs à l'Assemblée nationale en 1790, le principe de la propriété littéraire fut solennellement reconnu, et les auteurs purent du moins lutter avec les entreprises théâtrales.

Il faut cependant arriver à Scribe pour voir régulariser enfin les choses. A l'époque où celui-ci commença à agir, on voyait certains

théâtres, la Porte-Saint-Martin, par exemple, payer un vaudeville 200 francs une fois donnés, ou accorder *neuf francs* de droits par représentation à l'auteur d'un drame en trois ou en cinq actes. L'Ambigu, plus généreux, ne se ruinait pas non plus en droits d'auteur, car il les réglait à *trente-six* francs par soirée pour les vingt-cinq premières représentations d'un drame en trois actes, et à vingt-quatre francs pour les suivantes; pour une pièce en quatre ou cinq actes, il consentait à payer quarante-huit et trente-six francs! Vers 1827, Scribe reprit l'œuvre de Beaumarchais, et, malgré l'opposition des théâtres, il eut la chance et l'honneur de la mener à bonne fin. Grâce à lui, à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, dont il fut le promoteur et le créateur, dont pendant longtemps il resta l'âme, les entreprises dramatiques durent faire enfin aux gens de lettres, aux musiciens, une situation digne d'eux et du noble rôle qu'ils remplissent.

L'Empire avait réglé les droits d'auteur pour certains théâtres. Ainsi, à la Comédie-Française et à l'Odéon, ces droits étaient d'un huitième de la recette (le tiers prélevé pour les frais) pour une pièce en quatre ou cinq actes, d'un douzième pour une pièce en trois actes, d'un seizième pour une pièce en un ou deux actes. A l'Opéra-Comique, c'était un neuvième pour une pièce en trois, quatre ou cinq actes, un douzième pour une pièce en un ou deux actes. Enfin, au Vaudeville, un neuvième pour une pièce en trois actes, un douzième pour deux actes, un seizième pour un acte. (Voy. l'*Annuaire dramatique* pour 1810.)

La lutte fut longue, difficile, acharnée; mais l'union des auteurs ne se démentit pas, et cette union força les directeurs à capituler et à subir les conditions très justes qui leur étaient imposées. Aujourd'hui, pas un directeur ne peut prendre l'administration d'un théâtre avant d'avoir signé avec la Société des auteurs dramatiques, représentant légal et mandataire autorisé de la masse des auteurs, un traité par lequel il s'engage à lui payer chaque jour un droit proportionnel sur ses recettes. Ce droit varie généralement, pour les théâtres de Paris, de 10 à 12 pour cent; il est de 15 pour cent à l'Opéra et à la Comédie-Française. En province, selon l'importance des villes, il s'élève à 5, 6, 7, 8 pour cent et plus. Mais nul ne peut s'y soustraire, et tout auteur est assuré aujourd'hui de voir ses droits respectés, et de recevoir pour ses œuvres la juste rémunération qui lui est due.

DROIT DES PAUVRES. — On sait que, en dehors de tous les impôts d'État ou de municipalité qu'ils doivent payer, à l'égal de toutes les autres entreprises commerciales ou industrielles, les théâtres jouissent du privilège peu enviable d'être frappés d'une taxe spéciale en faveur des pauvres, c'est-à-dire de l'administration de l'Assistance publique; mais ce qu'on ne sait pas généralement, c'est à quel point cette taxe est inique dans son principe, monstrueuse par son importance, vexatoire par son mode de perception. Nous allons essayer d'en retracer ici l'historique.

Le droit des pauvres n'est pas moindre de 11 p. 100 des recettes faites par les théâtres; c'est-à-dire qu'un théâtre qui a encaissé dans le cours d'une année une somme de 500,000 fr. a dû en prélever 55,000 au profit de l'administration des hospices. Car, — et c'est là ce qui constitue la plus grande iniquité de cette taxe, — non seulement elle est exorbitante, mais elle est perçue sur la recette *brute*, avant que le théâtre ait le droit de prélever un sou pour le paiement de ses frais quotidiens (1). Il faut remonter jusqu'aux premiers commencements de notre théâtre, c'est-à-dire jusqu'à l'établissement des Confrères de la Passion, pour

(1) Il y a une quarantaine d'années, on vit le directeur d'une des grandes scènes du boulevard mis en faillite, après trois années d'exploitation, en laissant un passif de 200,000 francs. Pendant le cours de sa direction il avait dû prélever sur ses recettes, avant toute chose et sous le nom de droit des pauvres, une somme de 330,000 francs au profit de l'administration des hospices. Si, comme on n'a jamais cessé de le demander, cette taxe n'avait été perçue qu'après le prélèvement des frais quotidiens du théâtre, la part des pauvres eût été mince sans doute, mais le directeur n'aurait pas subi la faillite et n'eût pas laissé sans place et sans pain plus de cinq cents artistes, employés et ouvriers de toute sorte, que l'Assistance publique se garda certainement de secourir. La moralité du fait est facile à tirer, et ne prouve pas la moralité de la taxe qui en amène de semblables.

trouver l'origine de la taxe des pauvres. Dès l'année 1541, un arrêt du Parlement de Paris établissait que ces comédiens religieux, — ou ces religieux comédiens, — paieraient en faveur des hospices une imposition de 800 livres parisis.

Cependant, ni les acteurs de l'Hôtel de Bourgogne, qui remplacèrent les Confrères, ni ceux du théâtre du Marais, ni ceux de la troupe de Molière, n'eurent à payer d'impôt semblable. La Comédie-Française elle-même, lors de son organisation en 1680, n'en paya pas davantage ; tout au moins, si elle le fit, fut-ce de bonne grâce et de bonne volonté : lorsqu'elle abandonna, en 1689, le théâtre de la rue Guénégaud pour prendre possession de celui qu'elle s'était fait construire rue Neuve-Saint-Germain-des-Prés, elle décida que chaque mois elle prélèverait sur ses recettes une certaine somme qu'elle distribuerait aux couvents et aux communautés religieuses les plus pauvres de la ville de Paris. Les Capucins ayant été les premiers à bénéficier de cette mesure charitable, les Cordeliers s'empressèrent de demander la même faveur, et ils le firent à l'aide du placet suivant, qu'ils adressèrent aux comédiens :

Messieurs,

Les Pères Cordeliers vous supplient très humblement d'avoir la bonté de les mettre au nombre des pauvres religieux à qui vous faites la charité. Il n'y a pas de communauté à Paris qui en ait plus de besoin, eu égard à leur grand nombre et à l'extrême pauvreté de leur maison, qui, le plus souvent, manque de pain. L'honneur qu'ils ont d'être vos voisins leur fait espérer que vous leur accorderez l'effet de leurs prières, qu'ils redoubleront envers le Seigneur pour la prospérité de votre chère compagnie.

Après les Cordeliers, qui reçurent satisfaction, on vit venir à la rescousse les Augustins réformés, qui envoyèrent aussi leur petit placet :

A Messieurs de l'illustre Compagnie de la Comédie du Roi.

Messieurs,

Les Religieux Augustins réformés du Faux-bourg Saint-Germain vous supplient très humblement de leur faire part des aumônes et charités que vous distribuez aux pauvres maisons religieuses de cette ville, dont ils sont du nombre. Ils prieront Dieu pour vous.

Ce ne fut toutefois que dix ans après qu'on vit l'établissement d'un impôt régulier. Dès le commencement de 1699, une ordonnance royale intervient qui établit en faveur des pauvres un impôt d'un sixième sur les spectacles. L'abbé de Laporte nous apprend qu'on jouait alors à la Comédie-Française une tragédie de l'abbé Brueys, intitulée *Gabinie* : « Dans le tems de la représentation de cette tragédie, dit-il, il plut au roi d'ordonner qu'on tireroit un sixième *en sus* de la recette journalière des comédiens pour les pauvres de l'hôpital général, ce qui fut trompetté et affiché par toute la ville. De ce jour, le parterre fut mis à dix-huit sols, et le reste à proportion. » Cependant on était gêné, paraît-il, pour la perception matérielle de cet impôt, et Pontchartrain, alors administrateur de l'hôpital, écrivait bientôt au président de Harlay, pour lui proposer une combinaison : « Sa Majesté m'ordonne de vous dire qu'il lui paroît qu'il seroit bien plus commode, pour l'hôpital mesme, pour Francine (alors directeur de l'Opéra) et pour tout le monde, que ce fust Francine luy même pour l'Opéra, et les comédiens pour la comédie [-Française], qui s'abonnassent à une certaine somme, plutôt que d'y mettre ou un receveur particulier, ou un contrôleur, ce qui seroit sujet à mille et mille inconvénients. » Il paraît qu'en effet les deux seuls théâtres existants alors, l'Opéra et la Comédie-Française, prirent chacun un « abonnement », qui fut fixé à 40,000 livres pour le premier et à 25,000 pour le second. C'était, comme entrée en matière, un assez joli denier. On trouva cependant que ce n'était point assez, et que les théâtres bénéficiaient trop de cet arrangement. Deux ans après (1701), une nouvelle ordonnance supprimait l'abonnement et arrêtait que les pauvres seraient mis en possession du sixième des recettes « sans aucune diminution ni retranchement, sous prétexte de frais ou autrement ». A partir de ce moment, les hospices devinrent inflexibles, et commencèrent à traiter les théâtres de Turc à More. Ceux-ci eurent beau réclamer, rien n'y fit, et un chroniqueur nous rapporte cette anecdote, dont le héros est Dancourt, l'un des meilleurs acteurs de la Comédie-Française : — « Ce comédien avoit été chargé, par ses con-

frères, de porter aux administrateurs de l'hôpital la part des pauvres. Il s'acquitta de sa commission, et fit aux administrateurs un très beau discours. L'archevêque de Paris et le président de Harlai étoient à la tête du bureau. Dancourt s'efforça de prouver que les comédiens, par les secours qu'ils procuroient à l'hôpital, méritoient d'être à l'abri de l'excommunication. Son éloquence ne fut pas heureuse. M. de Harlai lui répondit : « Dancourt, nous avons des oreilles pour vous entendre, des mains pour recevoir les aumônes que vous faites aux pauvres ; mais nous n'avons pas de langue pour vous répondre. » Ainsi, on trouvait bon de prendre l'argent de ces excommuniés, mais on maintenait l'excommunication. Cela ne leur fit pas grand mal, sans doute ; mais n'est-ce pas étrange ?

En 1713, quelques petits théâtres s'étant établis aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, on les assujettit à l'impôt du sixième, prélevé déjà sur leurs grands confrères. Puis, on trouva bientôt que ce sixième était trop modeste, et, en 1716, tous les théâtres furent taxés à un neuvième en sus, ce qui portait l'impôt à 25 pour cent ! Les théâtres regimbèrent, et franchement il y avait de quoi ; trois nouvelles ordonnances (1718, 1719, 1720) maintinrent cet impôt formidable ; les malheureux voulurent lutter, mais les hospices n'y allèrent pas par quatre chemins : « Requête fut présentée par eux au lieutenant général de police, pour qu'il leur fût permis de saisir entre les mains du sieur Dupuis et de la demoiselle Berthelin, caissiers et receveurs de l'Opéra, le montant des droits dus aux pauvres. La permission fut accordée, signification fut envoyée à Duchesne, l'un des directeurs du théâtre, et la saisie ne se fit pas attendre. Le procès-verbal, bien et dûment dressé, existe aux Archives hospitalières, sous la date du 5 décembre 1720. »

Cet impôt inique, qualifié du nom de « quart des pauvres », subsiste jusqu'à la Révolution. On le supprime en 1791, quand la liberté des théâtres est mise en vigueur ; mais, hélas ! ce n'est pas pour longtemps. Dès le 11 nivôse an IV (1er janvier 1796), tous les théâtres de Paris sont « invités » à donner chaque mois une représentation au bénéfice de la caisse des hospices, mais du moins « déduction faite des frais journaliers et de la part d'auteur ». Ceci était presque équitable, et ne pouvait durer. Le 7 frimaire an V (27 novembre 1797), une loi nouvelle établit un impôt d'un décime par franc à percevoir pour les pauvres sur chaque billet dans les grands théâtres, et le 8 thermidor suivant (26 juillet 1798), cette loi est confirmée par une seconde, qui d'autre part vient frapper durement tous les petits établissements de plaisir public : concerts, bals, spectacles divers, qui sont taxés au quart de leur recette. Enfin, en 1809, l'impôt fut porté de dix à onze pour cent, et depuis cette époque il n'a pas varié.

L'*Annuaire statistique* de la ville de Paris nous apprend que la recette totale des théâtres de la capitale de la France s'est élevée, pour l'année 1880, au chiffre total de 22,611,018 francs. L'impôt prélevé au profit de l'administration de l'Assistance publique étant de onze pour cent, il a donc atteint, pour cette somme, le chiffre de *2,487,211 fr. 98 centimes*, soit deux millions et demi en chiffres ronds. Et l'on doit remarquer que, comme nous le disions en commençant, les théâtres sont soumis à tous les autres impôts qui frappent toute espèce d'entreprise commerciale ou industrielle ; mais il faut qu'ils trouvent chaque année, en dehors de ces impôts, et pour Paris seulement, une somme de deux millions cinq cent mille francs à verser dans les coffres de l'administration des hospices ! Qu'ont donc fait ces infortunés pour être ainsi pressurés, et n'est-ce pas là ce qu'on pourrait appeler de l'injustice distributive ?

DUCASSE. — Si les villes flamandes de la Belgique et de la Hollande ont leurs kermesses, les villes flamandes de la France ont leurs ducasses, qui, pour être d'un genre tout différent, n'en sont pas moins un fruit du terroir et revêtent un caractère national pour la contrée. Dans nos Flandres, il n'est pas de commune, petite ou grande, qui n'ait sa ducasse, et quelques-unes en ont deux, la grande et la petite ducasse. L'origine de ces fêtes patronales, qui durent souvent quatre ou cinq jours, presque jamais moins de trois, se perd dans la nuit des temps, et depuis le douzième siècle elles excitent un tel empressement de la part des

populations que sous la domination espagnole divers souverains, entre autres Charles-Quint et Philippe IV, ont essayé de modérer cet empressement par des ordonnances sévères, sans y pouvoir réussir.

Dans les villages et les petites communes, la ducasse n'offre guère de caractère particulier, et ressemble aux fêtes patronales des autres communes de France. Mais c'est dans les villes qu'elle acquiert toute son originalité, c'est à Lille, à Douai, à Valenciennes, à Cambrai, qu'on peut la voir dans toute sa splendeur, avec ses fêtes imposantes, ses riches cavalcades, ses cortèges somptueux, ses chars allégoriques et emblématiques, ses courses, ses carrousels... Chacune a son caractère propre, soit historique, soit fantaisiste, soit burlesque : à Douai, c'est la procession singulière du fameux géant Gayant et de sa famille; à Condé, c'est une promenade comique de fantoches de toutes sortes ; à Cambrai, c'est une marche de chars de tout genre et de toute beauté ; à Lille, c'est la procession de Notre-Dame de la Treille ; à Valenciennes, c'est la fameuse fête des Incas, où un cortège de mille à douze cents hommes, revêtus de costumes de velours, de brocart, de draps d'or, quelques-uns montés sur des chevaux richement caparaçonnés, excite l'admiration générale et produit un effet véritablement superbe. Il est à remarquer que ces fêtes ont toutes un caractère profane, et que depuis la Révolution l'élément religieux en a été complètement éliminé. Elles n'en ont pas moins conservé toute leur saveur, toute leur originalité, et l'on peut bien dire que nulle part on ne voit l'équivalent des ducasses flamandes.

DUÈGNE. — L'un des emplois féminins au théâtre. Le mot duègne nous vient de l'espagnol *dueña,* et en effet c'est du théâtre espagnol que nous est arrivé d'abord ce type de vieilles femmes, gouvernantes de bonne maison, dont les auteurs exagéraient le côté comique en les mettant en scène, pour faire passer condamnation, à l'abri du ridicule, sur les vices infâmes de ces ignobles mégères, qu'ils ne représentaient guère que sous l'aspect de viles entremetteuses poussant à la débauche, dans l'intérêt du lucre, les créatures innocentes qu'on leur avait confiées. — Ce qu'on appelle *duègnes,* dans le répertoire français, est un emploi qui comprend les rôles de vieilles femmes ou vieilles filles ridicules, dont la Marceline du *Mariage de Figaro* semble résumer le type. Cet emploi se confond dans celui des *caractères,* lequel comprend aussi les *mères nobles* (Voy. ces mots).

DUETTO. — Ce mot n'est pas, comme on semble le croire en France, un diminutif du mot italien *duo,* qui est passé dans notre langue. Malgré la nuance que le P. Martini a voulu établir à leur égard, les Italiens ne font aucune différence entre l'un et l'autre. Mais comme le mot *duo* est beaucoup plus usité chez nous, nous y renvoyons le lecteur pour ce que nous avons à dire à son sujet.

DUGAZONS. — A l'époque où Mme Dugazon brillait à la Comédie-Italienne de tout l'éclat de son adorable talent, la musique n'avait pas pris, dans nos opéras-comiques, toute l'importance qu'on lui a donnée depuis lors. Mme Dugazon eut l'honneur de voir bientôt son nom attaché à son emploi et servant à qualifier les rôles créés par elle ; pour désigner ces rôles, on disait « les dugazons ». Mais plus tard, quand l'opéra-comique prit tout son développement musical, les rôles de Mme Dugazon se trouvèrent n'être placés qu'en seconde ligne au point de vue du chant, les rôles les plus importants et les plus difficiles sous ce rapport formant un emploi nouveau, celui des premières chanteuses ou chanteuses légères. Il en résulte qu'aujourd'hui l'emploi des dugazons, qui a conservé sa dénomination, comprend les rôles secondaires en ce qui concerne le chant, rôles qui d'ailleurs ont parfois plus d'importance au point de vue scénique que ceux de chanteuses légères.

Dans le genre de l'opéra-comique, l'emploi des dugazons est donc tout à la fois l'un des plus importants et des plus agréables. Il se partage d'ailleurs en deux : les premières et les secondes dugazons.

DUGAZONS (MÈRES). — C'est sous ce

nom qu'on désigne un genre de rôles joués par Mme Dugazon dans la seconde partie de sa carrière. Ce sont de jeunes mères, des femmes sur le retour, mais non pas encore des duègnes.

DUO. — Considéré au point de vue purement théâtral, le duo est un morceau à deux voix, accompagné par l'orchestre, comme tous les autres morceaux d'un opéra. Jean-Jacques Rousseau, qui, en regard des merveilleux élans de sa magnifique intelligence, avait parfois les idées les plus biscornues et les soutenait avec une énergie digne d'une meilleure cause, Jean-Jacques Rousseau, se rattachant à une opinion exprimée par Grimm dans un pamphlet, condamnait ainsi l'emploi des duos au théâtre : « L'auteur de la Lettre sur l'opéra d'*Omphale* a sensément remarqué que les duos sont hors de la nature dans la musique imitative; car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre; et quand cette supposition pourrait s'admettre en certain cas, ce ne serait pas du moins dans la tragédie [lyrique], où cette indécence n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose. Il n'y a donc que les transports d'une passion violente qui puissent porter deux interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un l'autre, à parler tous deux à la fois; et, même en pareil cas, il est très ridicule que ces discours simultanés soient prolongés de manière à faire une suite chacun de leur côté. »

On pourrait répondre à Rousseau qu'il n'est pas plus naturel de voir une seule personne s'exprimer en chantant, que d'en voir deux chanter à la fois; que dans la vie ordinaire on ne parle guère non plus en alexandrins, ainsi que cela se pratique dans la tragédie et dans la comédie poétique. Il est évident que le théâtre est un composé de conventions que nous sommes bien obligés d'admettre, puisque sans elles il ne saurait exister. Malgré Rousseau donc, malgré Grimm, malgré Richard Wagner même, qui n'a rien inventé en matière de théorie scénique et qui, se contentant de mettre son admirable génie musical au service d'idées fausses émises avant lui, a proscrit le duo à deux voix simultanées de la plupart de ses derniers opéras, il est bien certain que les compositeurs continueront de faire des duos au théâtre, et que le public persistera à les écouter.

E

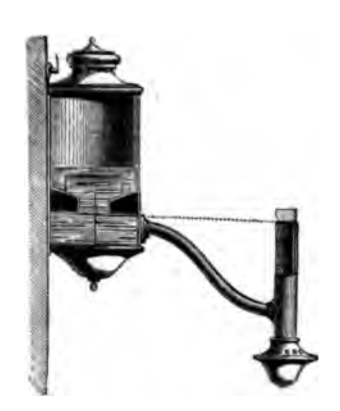
ÉCHAFAUD. — Ce que nous appelons aujourd'hui *théâtre*, lieu clos et couvert, n'était chez nous, à l'origine des jeux scéniques, lors de la représentation des mystères et des miracles, qu'un simple échafaud élevé au grand air, sur la voie publique, et formé de quelques planches fixées sur des tréteaux, qui figuraient la scène. Ces échafauds, dressés d'abord pour les seuls acteurs, puis ensuite aussi pour le public, à l'occasion des fêtes accompagnées de spectacles, reçurent plus tard le nom d'*establies*, et pour plus amples renseignements nous renvoyons le lecteur à ce dernier mot.

ÉCHARPES (SAUT DES). — Voy. SAUT DES ÉCHARPES.

ÉCHO. — L'*écho* est un pas qu'exécute, seul, un danseur ou une danseuse dans le cours d'un divertissement. Un écho est toujours un pas, mais un pas n'est pas toujours un écho, car on ne lui donne ce nom que quand il est exécuté par un seul artiste. On lui applique aussi parfois celui de *variation*.

ÉCLAIRAGE (L') AU THÉATRE. — Le suif, la cire, l'huile, le gaz, l'électricité, tels sont les cinq agents qui, depuis trois siècles, ont successivement concouru à l'éclairage de nos théâtres publics. Quant à l'électricité, son usage sous ce rapport est encore dans l'enfance; mais, après les essais qui ont été tentés, avec les progrès qui se réalisent chaque jour, tout porte à croire que dans un temps très limité son emploi sera devenu général, sinon universel. Par là, bien des dangers seront écartés, et bien des causes d'incendie conjurées.

Au seizième et au dix-septième siècle, nos salles de spectacle furent éclairées et par des lampions et par des chandelles. A de certains moments de la soirée, des employés spéciaux venaient moucher celles-ci sur la scène, à la grande joie des spectacteurs. (Voy. MOUCHEURS DE CHANDELLES.) Mais ces chandelles étaient réservées aux lustres qui étaient suspendus sur la scène; la rampe était formée d'une série de lampions posés dans une boîte en fer-blanc. Un soir, à l'Opéra, la chaleur de tous ces lampions enflamma le suif, qui se transforma en huile bouillante; cet incident causa une panique. C'était à l'époque du « système » et de la renommée fugitive, mais immense, du fameux



L'ancienne lampe d'Argant, dite *quinquet*.

banquier Law; c'est, dit-on, à la libéralité de ce personnage qu'on dut la transformation de l'éclairage, et la substitution des bougies aux lampions et aux chandelles. Puis, bientôt, un lampiste nommé Argant inventa la lampe à double courant d'air et à réflecteur qui prit le nom de quinquet, de celui qui la frabriqua et la perfectionna. Toutefois, il y eut lutte entre les deux éléments, l'huile et la cire, et celle-ci, paraît-il, conservait comme une sorte de privilège aristocratique, car voici la note assez singulière que je trouve dans les *Mémoires* de Fleury : — « Depuis que la Comédie-Ita-

lienne avait adopté l'Opéra-Comique, elle n'existait que pour mémoire; le bâton de mesure du chef d'orchestre devint un sceptre de fer; il pesait si lourdement sur la tête d'Arlequin, de Pantalon et d'Argentine, que ces anciennes gloires, quand leurs jours de représentation arrivaient, n'osaient éclairer leur spectacle *qu'avec de l'huile*, tandis que les acteurs chantants filaient noblement des sons à la lumière des bougies. »

L'usage du quinquet prévalut cependant, et devint bientôt général. Mais tandis que la bougie avait détrôné la chandelle, l'huile, qui avait vaincu la bougie, dut à son tour céder la



Figure qui indique comment les théâtres étaient anciennement formés de planches fixées sur des tréteaux. (V. ÉCHAFAUD).

place au gaz. C'est l'Opéra qui eut encore l'honneur de cette transformation nouvelle. Dès 1818, M. de La Ferté, intendant des menus plaisirs, était envoyé en mission à Londres pour se renseigner sur les effets du gaz hydrogène appliqué à l'éclairage des théâtres. Son rapport fut favorable, des expériences furent faites, et quatre ans plus tard, le 6 février 1822, le gaz faisait son apparition triomphale à l'Opéra. Par une coïncidence assez curieuse, c'était le jour de la première représentation d'*Aladin* ou *la Lampe merveilleuse*, opéra nouveau et posthume de Nicolo. L'emploi du nouvel agent lumineux se répandit promptement dans tous nos théâtres, et aujourd'hui la Comédie-Française est la seule qui ait conservé (pour la rampe seulement) l'éclairage à l'huile, comme moins fatigant pour les yeux des acteurs.

Voici maintenant quelques renseignements pratiques donnés par Moynet sur l'éclairage de la scène dans nos théâtres :

L'éclairage de la scène se fait par la rampe, les herses, les portants et les traînées. La rampe, que tout le monde connaît, est cette ligne de lumière qui sépare l'orchestre de la scène, disparaît ou remonte suivant les besoins, et enfin éclaire les acteurs en face et si bien qu'aucun jeu de physionomie n'est inaperçu. Les moindres détails de leur figure et de leur costume ne peuvent échapper au spectateur. La ligne de feu s'étendant d'un côté de la scène à l'autre, tous les personnages sont éclairés de la même façon, quelle que soit la place qu'ils occupent.

La rampe éclaire donc l'avant-scène d'une façon égale, et ses feux vont en s'adoucissant vers le fond du théâtre, ce qui permet, dans les scènes de nuit, de distinguer encore le jeu des acteurs, alors que tout le théâtre est dans l'obscurité.

Le grand inconvénient de la rampe, c'est le danger d'incendie, surtout pour les costumes légers qui viennent flotter au-dessus d'elle. Dans les ballets, combien n'a-t-on pas eu à déplorer d'accidents de ce genre! On s'en préserve à l'Opéra à l'aide d'un système nouveau qui consiste en un renversement des feux et dans la modification des réflecteurs qui renvoient la lumière en grande quantité tout en absorbant une partie de la chaleur.

Après la rampe viennent les herses, cylindres elliptiques en tôle traversant le théâtre, et dont une partie ouverte et munie d'un grillage métallique laisse échapper les feux d'une traînée de becs de gaz, situés à l'intérieur. Cet appareil est suspendu par des chaînes, qui sont elles-mêmes rattachées à des cordages, à la distance où la chaleur de la herse ne peut plus les mettre en danger. Le tout est monté sur tambour et contrepoids, pour qu'on puisse *charger* ou *appuyer* (Voy. ces mots) la herse.

Il y a une herse par plan : un conduit monté sur un pas de vis va rejoindre une petite logette située à l'avant-scène, où se tient le lampiste; de cette logette il peut donner ou retirer du feu en tournant un robinet, ce qui lui permet d'obscurcir graduellement le théâtre, en commençant par la rampe, la herse du premier plan, etc.; il tient aussi les robinets des portants, dont nous allons parler, ce qui met tout le système lumineux dans sa main.

Les portants sont de longs montants de bois, sur lesquels sont fixés des tuyaux de cuivre. Sur ces tuyaux sont branchés trois, quatre ou cinq et même dix becs de gaz avec leurs verres. Les montants sont pourvus, à leur partie supérieure, d'un large crochet qui sert à les suspendre soit à une traverse de châssis, soit à un mât. Une fois le portant suspendu, un lampiste vient boulonner un tuyau de cuir ou de caoutchouc à la partie inférieure du tuyau de cuivre où se trouve situé un robinet. Ce tuyau de cuir ou de caoutchouc passe à travers le plancher et va rejoindre un système de tuyaux qui se branchent sur le conduit central où est le robinet du gazier. Ces portants s'adaptent à tous les plans, et les tuyaux sont assez nombreux pour apporter un foyer central de lumière à un point déterminé, si les besoins de la scène le commandent.

A ces trois appareils, il faut en ajouter un quatrième, qu'on appelle *les traînées,* et qui n'a pas de poste fixe : on le dispose selon les besoins. Lorsque la décoration est accidentée, et lorsque les châssis peu élevés occupent plusieurs plans du théâtre, le traversant quelquefois dans sa largeur, comme des terrains, des bandes d'eau, de petites fermes de paysage, ces décorations porteraient ombre les unes sur les autres et seraient imparfaitement éclairées si on ne mettait entre elles des appareils d'éclairage. Ces appareils sont des traverses plus ou moins longues, sur lesquelles on adapte un cylindre creux, duquel jaillissent par de minuscules ouvertures une série de flammes minces et longues, assez semblables aux illuminations des monuments les jours de fête; ces traînées sont d'un grand effet dans de certaines décorations. Ajoutons que les décors mobiles, comme les nuages, les plateaux sur lesquels on monte ou l'on descend des personnages dans les féeries, sont aussi éclairés par le gaz, la facilité de raccourcir ou d'allonger le tuyau conducteur permettant partout l'emploi du gaz.

L'éclairage à l'huile n'est pas tout à fait abandonné. Pour le service des dessous, du cintre, et même sur la scène, la lumière doit souvent accompagner l'ouvrier qui a une réparation à faire ou un objet à agencer dans un des mille endroits obscurs où la lumière du gaz ne peut pénétrer. Mais la vieille lampe à l'huile du théâtre ancien, si ingénieusement construite qu'on pouvait la promener partout sans aucune précaution, celle qui a jadis éclairé l'Olympe dans les fameuses gloires de l'Opéra, ne sert plus aujourd'hui qu'aux services secondaires du théâtre. On commande « un petit service à l'huile » pour les travaux et pour les répétitions, l'emploi du gaz nécessitant la présence d'un grand nombre de sapeurs. L'administration, pour éviter des frais, éclaire aussi la salle à l'huile pendant le jour pour le service des répétitions. Il faut dire, cependant, que certains théâtres n'emploient même plus l'huile que très exceptionnellement; les

quinquets n'y servent guère que pour l'éclairage ambulant (1).

Le gaz, qui depuis soixante ans brille dans nos théâtres, est destiné certainement, dans un avenir plus ou moins prochain, à faire place à l'électricité. Déjà des essais ont été faits, au point de vue de la pratique journalière, particulièrement à l'Opéra et aux Variétés ; mais il reste encore quelques difficultés à résoudre, quelques obstacles à vaincre pour que l'emploi de la lumière électrique puisse s'appliquer d'une façon satisfaisante et définitive à l'éclairage des établissements dramatiques. Le jour où le problème sera complètement résolu, presque tout danger d'incendie aura disparu, et l'on n'entendra plus parler de catastrophes horribles comme celles qui, récemment encore, ont signalé la destruction du Ring-theater de Vienne ou du théâtre italien de Nice. (Voy. LE FEU AU THÉATRE.)

Pour ce qui est de la lumière électrique employée comme moyen d'effet scénique, ceci ne se rapporte plus à l'éclairage proprement dit, et nous renvoyons le lecteur à ce mot spécial, de même que, pour ce qui concerne l'éclairage des salles de spectacle, nous le prions de se reporter aux mots LUSTRE et PLAFOND LUMINEUX.

ÉCOLE DE CHANT DE L'OPÉRA. — Bien qu'on n'ait aucun renseignement bien positif à ce sujet, on est à peu près certain que Lully, artiste prudent et directeur avisé, établit une école de chant à l'Opéra dès 1672. Cette école semble avoir disparu vers l'époque de sa mort, pour être reconstituée quelques années plus tard, en même temps qu'on organisait à ce théâtre une école de danse. Cette double école était alors située dans une dépendance de l'Académie royale de musique, rue Saint-Nicaise, connue sous le nom de *Magasin*, et c'est pourquoi l'on prit bientôt l'habitude de désigner les élèves qui en faisaient partie (il n'y avait que des femmes) sous le nom de *filles du Magasin*. Les filles du Magasin étaient admises à figurer sur le théâtre avant d'avoir achevé leurs études, et, par un privilège assez singulier, elles ne dépendaient plus de personne lorsqu'une fois elles étaient inscrites sur les registres de l'école : l'autorité des parents, du mari même, cessait sur le seuil de l'établissement.

On cite parmi les professeurs de cette première école de chant Dun fils (1714), Lacoste, Bluquet, Deshayes (1719), Dubreuil (1737). En 1751, Lagarde en était directeur, Levasseur en 1758, Féret en 1773, De la Suze en 1779. Mais bientôt une autre école allait surgir.

Sur les instances du baron de Breteuil, un arrêt du conseil d'État en date du 3 janvier 1784, relatif à l'Opéra, établissait à ce théâtre une école destinée à lui former des sujets. Voici le passage essentiel de ce document :

> Le Roi ayant reconnu que ce qui pourroit contribuer le plus efficacement à donner à un spectacle aussi intéressant pour le public un nouveau degré de perfection, ce seroit d'établir une École où l'on pût former tout à la fois des sujets utiles à l'Académie royale de musique et des élèves propres au service particulier de la musique de Sa Majesté, etc., Ordonne :
>
> Art. 1er. — A compter du 1er août prochain, il sera pourvu à l'établissement d'une École tenue par d'habiles maîtres de musique, de clavecin, de déclamation, de langue françoise, et autres, chargés d'y enseigner la musique, la composition, et, en général, tout ce qui peut servir à perfectionner les différents talents propres à la musique du Roi et de l'Opéra.

L'École fut organisée avec soin, et placée sous la direction de Gossec, avec des professeurs tels que Piccinni, Langlé, Rigel, De la Suze, Saint-Amans, Rodolphe, Guénin, Molé, etc. On l'installa dans les bâtiments des Menus-Plaisirs, faubourg Poissonnière, et ce fut véritablement là le premier essai d'enseignement musical, qui devait plus tard donner naissance

(1) Aujourd'hui, en effet, le service même de jour se fait au gaz, dans la plupart des théâtres; mais un nombre de becs est scrupuleusement déterminé, nombre que l'on ne peut augmenter sans augmenter en même temps la garde des pompiers, comme pour le service du soir. Ainsi, dans un grand théâtre, comme la Porte-Saint-Martin, le nombre des becs de gaz qui peuvent être allumés dans le jour ne peut dépasser dix; dans un petit théâtre, comme la Renaissance, il est fixé à trois.

au Conservatoire. Toutefois l'ancienne *école du chant* de l'Opéra continua de subsister jusqu'en 1790, concurremment avec l'établissement nouveau, qui avait reçu le nom d'*École royale de chant et de déclamation,* et qui fonctionna à partir du 1er avril 1784.

ÉCOLE DE DANSE DE L'OPÉRA. — C'est vers le commencement du dix-huitième siècle, vingt ou trente ans peut-être après la mort de Lully, que semble avoir été créée à l'Opéra l'école de danse qui fait encore aujourd'hui partie de ce théâtre. Grâce à cette institution fort utile, dans laquelle de nombreux élèves des deux sexes reçoivent, dès leur plus tendre enfance, une éducation spéciale très complète, notre première scène lyrique a toujours eu sous la main une pépinière de jeunes artistes dans laquelle elle pouvait puiser incessamment pour renouveler et compléter son personnel dansant, en même temps qu'elle maintenait intactes les traditions d'un art qui paraît malheureusement avoir perdu une partie de son ancienne splendeur. Les directeurs de l'école de danse de l'Opéra ont été Lany (1750), Hyacinthe (1761), Gardel père (1770), Deshayes (1781), Gardel (1799 jusqu'à 1815). A partir de cette époque, il ne paraît plus y avoir eu de directeur spécial pour l'école, mais seulement des professeurs, qui ont été successivement Maze, Coulon, Romain, Vestris, Mérante, Mme Taglioni, Mme Dominique, etc.

L'école, qui porte officiellement aujourd'hui le nom de Conservatoire de danse, est tenue avec soin. Avant d'avoir terminé leur éducation, les élèves sont admis, selon leurs capacités, à paraître dans les ballets de l'Opéra ; des examens périodiques, établissant leurs progrès, leur permettent d'obtenir de l'avancement, de passer d'un quadrille effacé dans un quadrille plus important, de devenir ensuite coryphées, et parfois même premiers sujets. C'est à l'école qu'on a dû des artistes de la valeur de la pauvre Emma Livry, de Mlles Marie Vernon, Laure Fonta et bien d'autres, qui ont fait honneur à l'Opéra.

Au siècle dernier, on accordait à certaines élèves, pour leur permettre de se former et de prendre l'habitude de la scène, l'autorisation de danser sur les petits théâtres des Foires Saint-Laurent et Saint-Germain, particulièrement à l'Opéra-Comique. En 1779, on ouvrit même à leur usage spécial, sur le boulevard du Temple, en face la rue Charlot, un théâtre nouveau qui prit la dénomination de *Théâtre des élèves de la danse pour l'Opéra.* On jouait là de grands ballets-pantomimes à spectacle, tels que *la Jérusalem délivrée, l'Amour enchaîné par Diane*, etc., dans lesquels ce personnel mignon, composé d'enfants de cinq à quinze ans, étonnait le public par ses talents précoces. Toutefois cette entreprise eut une fin malheureuse, se termina par la faillite des entrepreneurs, et les élèves retournèrent à l'Opéra, tandis que le nouveau théâtre changeait de directeurs, de genre, de répertoire, et devenait celui des Beaujolais. (Voy. CONSERVATOIRE DE DANSE.)

ÉCOLE ROYALE DRAMATIQUE. — Cette école, qui semblait jusqu'à un certain point destinée à devenir le pendant de l'École de chant établie à l'Opéra, est restée bien obscure, car aucun historien, que je sache, n'a révélé son existence. Cette existence fut courte d'ailleurs, car, établie le 1er avril 1786, l'école disparut dès les premiers jours de la Révolution. La seule trace que j'en aie retrouvée est dans le petit almanach *les Spectacles de Paris* (1789) : — « Monseigneur le maréchal, duc de Duras, dit ce petit recueil, convaincu que les différens genres de spectacles nouvellement adoptés par le public, surtout dans les provinces, avoient presque éteint le goût et détruit l'attention des spectateurs pour la tragédie et pour la comédie, que les acteurs, peu accueillis et découragés, privés d'émulation, perdoient leur talent, oublioient les traditions, et substituoient des caricatures puériles ou vicieuses à la beauté simple et vraie de la nature, a obtenu des bontés du Roi l'établissement d'une École dramatique à l'hôtel des Menus-Plaisirs du Roi, sous la protection des premiers gentilshommes de S. M. »

Voici quelle était la composition du personnel enseignant de cette école, dont se trouvaient professeurs les trois plus grands artistes de la Comédie-Française :

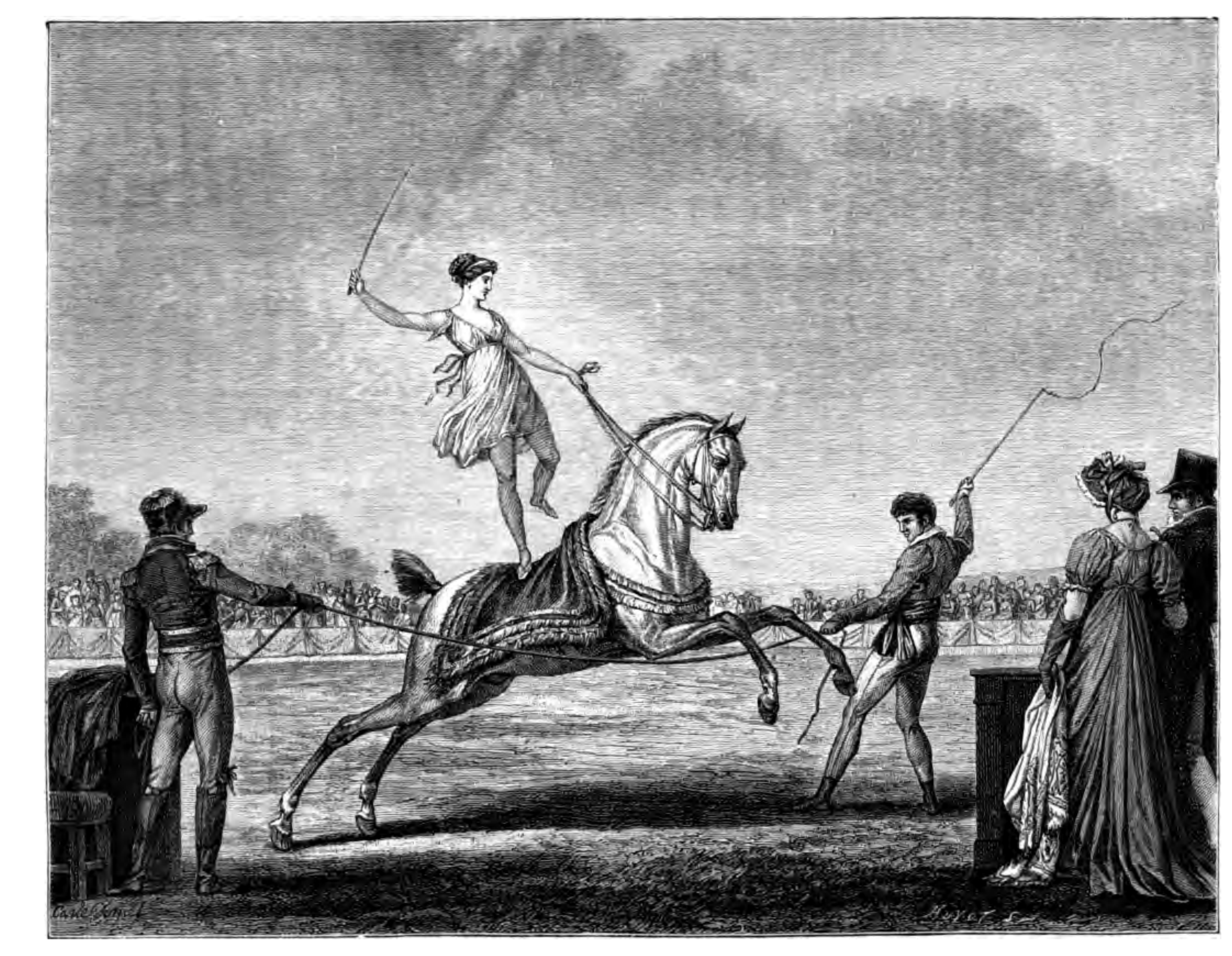


PLANCHE XXI. — Exercices d'une écuyère, au Cirque de Franconi, à l'époque du Consulat. (Dessiné par C. Vernet, gravé par Debucourt.)

Déclamation. — MOLÉ, DUGAZON, FLEURY.
Mythologie, histoire et géographie. — DESESSARTS.
Langue française. — DELAPORTE.
En scène avec les élèves. — MARSY.
Maître de danse, et pour les formes théâtrales. — MARCHAND.

« Les élèves de l'École royale dramatique (disaient encore *les Spectacles de Paris*) ne pourront prendre ce titre, et mériter la confiance de MM. les Directeurs de province, que lorsqu'ils auront obtenu, par leur assiduité, leur travail et leurs progrès, un certificat signé par MM. Molé, Dugazon et Fleury. »

ÉCOUTER. — Savoir *écouter*, avec intelligence, avec vérité, n'est pas l'un des moindres talents du comédien. Dans une situation dramatique surtout, bien écouter son interlocuteur, suivre attentivement son récit, le commenter du geste et du regard, faire comprendre au spectateur les sentiments qu'il fait naître en vous sans cependant chercher à accaparer son attention au détriment de l'acteur qui parle, c'est là une qualité rare et que certains artistes savent porter à un haut point de perfection. Talma, dit-on, était merveilleux à *voir écouter ;* Rachel savait écouter d'une façon admirable. De nos jours, une grande tragédienne lyrique, Mlle Krauss, montre une puissance et une sagacité dramatiques incomparables dans sa façon d'écouter : il faut la voir dans la grande scène qui ouvre le quatrième acte des *Huguenots* pour comprendre tout le talent qu'un grand artiste peut déployer seulement en écoutant.

ÉCRIVAIN DRAMATIQUE. — Voy. AUTEUR DRAMATIQUE.

ÉCUYER, ÉCUYÈRE. — Artistes qui font les exercices équestres dans les cirques et dans les manèges publics. C'est depuis environ 1780 que la mode de ces exercices, aujourd'hui si populaires, a été importée d'Angleterre en France par deux écuyers fort habiles, les frères Astley, auxquels succéda plus tard Franconi père. Ce nom de Franconi a été célèbre à Paris pendant plus de soixante ans, dans la personne du fondateur de la dynastie, puis dans celles de son fils et de sa fille, Laurent et Minette Franconi, et de son petit-fils Adolphe Franconi. Au reste, c'est par famille que vont généralement les écuyers, et il en est plusieurs qui ont joui d'une grande réputation, en province comme à Paris, les familles Loyal, Loisset, Lalanne, Bouthor. Puis, parmi les écuyers et écuyères qui se sont fait un renom par leur talent, il faut citer M. Paul Cuzent et Mme Pauline Cuzent, M. et Mme Lejars, MM. Baucher, Pellier, Mmes Adams, Maria d'Embrun, Coralie Ducos, Hadwiger, etc., etc.

EFFET. — Impression produite sur le public, et qui, par sa vivacité, excite la satisfaction, ou l'admiration, ou l'hilarité des spectateurs. Il y a des pièces à effet, des actes, des scènes, des situations, des mots à effet ; il y a des décors, des trucs, des mises en scène à effet. Il y a des effets sérieux et comiques, des effets dramatiques, pathétiques, attendrissants. On dira d'une pièce qu'elle n'a point produit d'effet, lorsqu'elle s'est déroulée devant le public sans le faire sortir de son indifférence, et l'on dira d'un artiste qu'il a manqué son effet, lorsqu'il aura laissé froid le spectateur dans un endroit où il aurait dû exciter ses applaudissements. « Une pièce contient toujours, disait un chroniqueur théâtral, un certain nombre de passages indiqués par la tradition, ou par l'auteur lui-même, ou par l'acteur dans le rôle duquel ils se trouvent, comme devant exciter, suivant les cas, les applaudissements, le rire ou les larmes. C'est ce qu'on appelle un *effet.* Il y a des acteurs qui, par jalousie ou par inimitié, neutralisent les effets de leurs camarades, ce qui est facile, en s'abstenant de donner la réplique juste, ou en omettant un geste convenu, ou en se hâtant de parler immédiatement après le mot de valeur. » Il y a des comédiens qui cherchent constamment l'effet, qui le poursuivent sans cesse, voulant l'atteindre à quelque prix que ce soit. Il en est d'autres qui ne recherchent que la vérité, qui ne s'en écartent jamais, et ne veulent d'autres effets que ceux que permettent la raison et le bon goût. Nous n'avons pas besoin de dire chez lesquels se trouve la supériorité.

ÉGRILLARD. — Mot égrillard, couplet égrillard, style égrillard, sont des choses qui se comprennent plus facilement qu'elles ne s'expliquent, et que l'opérette moderne surtout a rendues familières à un certain public. Il suffit de dire que tout cela fait partie d'une littérature qui n'est pas absolument celle qui convient à un pensionnat de jeunes demoiselles.

ÉLÉVATION. — Se dit, en termes de danse, des mouvements que l'artiste exécute en s'élevant de terre. « Dans toutes les élévations, dit Blasis, développez une vigueur nerveuse, et que vos pas d'élévation contrastent agréablement avec la rapidité de vos terre-à-terre, sans jamais oublier, d'ailleurs, de régler le choix de vos pas d'après le genre de danse que vous avez adopté, et aussi d'après votre constitution physique. »

ÉLÈVES. — Il y a soixante ou quatre-vingts ans, les vieux comédiens ne voulaient pas admettre qu'on pût faire d'élèves pour le théâtre. Ils considéraient la théorie et l'enseignement d'un professeur comme choses inutiles, sinon nuisibles, et ne comprenaient que l'éducation pratique, celle qui s'acquiert uniquement par l'habitude, la fréquentation et l'expérience de la scène. On est revenu aujourd'hui de ce préjugé, et l'on a fini par comprendre que si certains êtres bien doués peuvent en effet faire leur éducation eux-mêmes, en s'exerçant sans cesse et en se brisant au métier de comédien, d'autres n'agissent pas moins bien en se pliant aux conseils et aux leçons d'un professeur, et en faisant leur profit de son expérience et de son habileté. Il est certain que nos théâtres, à Paris, sont peuplés d'artistes qui ont commencé par être élèves du Conservatoire, et l'on serait bien embarrassé de dire ce qu'ont pu perdre ainsi des comédiens tels que MM. Got, Delaunay, Coquelin, Thiron, Worms, Lacressonnière, Saint-Germain, Marais, Joumard, Sylvain, Mmes Favart, Barretta, Reichemberg, Samary, Delaporte, Périga, Patry, Réjane, Brindeau, Malvau, et bien d'autres que je ne saurais nommer.

EMBOITURE. — C'est, dit Compan, la troisième des cinq positions du corps nécessaires à la danse. « On la nomme *emboîture* parce que cette position n'est parfaite que lorsque les jambes sont bien étendues l'une près de l'autre, ce qui fait que les deux jambes et les pieds étant bien serrés, l'on ne peut voir de jour entre deux ; ainsi elles se joignent et doivent se joindre comme une boîte. L'emboîture apprend à se tenir ferme, à tendre les genoux, et assujettit à cette régularité qui fait toute la beauté de l'art de la danse. »

EMMÉLEIA. — C'était l'une des trois danses théâtrales des Grecs. D'un caractère empreint de noblesse et d'élégance, elle était réservée à la tragédie.

EMPLOI DES BEAUX ROLES. — Ceci est une expression railleuse dont se servent les comédiens de province pour caractériser l'emploi joué par leur directeur. A l'exception des grandes villes, en effet, les directeurs de théâtre en province sont toujours acteurs, et ils profitent généralement de leur situation pour écrémer à leur usage tous les emplois et choisir dans chacun d'eux les rôles qu'il leur convient de jouer. On comprend qu'ils ne prennent point les plus mauvais, et ne s'emparent que de ceux qui sont de nature à produire un grand effet.

EMPLOIS (LES) AU THÉATRE. — On appelle *emploi* toute une catégorie de rôles se rattachant à un genre spécial, et exigeant, au point de vue de la voix, du physique, du jeu scénique, certaines aptitudes, certaines facultés qui sont le propre de tel ou tel individu et qui le rendent particulièrement apte à remplir cet emploi. De même qu'un vieillard ne saurait jouer les amoureuses et qu'une jeune fille ne saurait jouer les pères nobles, de même certains acteurs, nés pour le genre comique, seraient dans l'impossibilité de remplir un rôle sérieux, et *vice versa*. Il a donc bien fallu, pour établir, avec autant de précision qu'il est possible de le faire en pareille matière, la part de chacun, former des séries de rôles analogues et constituer ce qu'on appelle des emplois.

Il y a, dans la formation des emplois, une part à peu près fixe, qui est basée sur des gé-

néralités, et une part un peu mobile, qui, en ce qui concerne la province, prend sa source dans le renom que s'est acquis à Paris tel ou tel acteur, et qui fait que l'on désigne toute une série de rôles du nom de cet acteur, parce que c'est lui qui les a créés. C'est ainsi que, dans le genre de l'opéra-comique, on caractérise encore certains rôles sous ce nom : les *Laruette,* les *Trial,* les *Dugazon,* et même des rôles que ces artistes n'auraient pu jouer, puisqu'ils appartiennent à des ouvrages représentés depuis près d'un siècle qu'ils ont disparu de la scène, mais qui rentrent dans la nature du genre et du talent qui les ont rendus célèbres. Il en est de même, pour le vaudeville, en ce qui concerne les *Déjazet.* Mais il faut remarquer qu'il ne se produit guère à Paris un comédien remarquable sans qu'aussitôt son nom serve à caractériser, en province, les rôles dans lesquels son talent s'est affirmé : c'est ainsi qu'on a dit successivement, pour le genre lyrique, les Clairval, les Elleviou, les Ponchard, les Martin, les Lays, les Solié, les Gavaudan, les Philippe, les Juliet, les Lesage, les Moreau, les Dozainville, les Philis, les Saint-Aubin, et, dans le genre du vaudeville, les Perlet, les Bosquier-Gavaudan, les Potier, les Tiercelin, les Brunet, les Levassor, les Achard, les Bouffé, les Bressant, les Minette, les Aldégonde, etc., etc. Seulement, à mesure qu'un de ces artistes disparaît, son nom disparaît aussi de la nomenclature des rôles, pour faire place à un autre qui surgit. Il n'y a que les quatre acteurs que nous avons cités plus haut, Trial et Laruette, Mmes Dugazon et Déjazet, dont les noms se soient ainsi maintenus, et cela suffit à faire apprécier la place importante que ceux-ci ont occupée dans l'art.

Parfois, les emplois se sont trouvés prendre pour nom la qualité de certains personnages. C'est ainsi que, dans l'opéra et dans la tragédie, on avait autrefois les *rois*, les *reines*, les *princesses*, et dans la comédie les *valets*, les *petits-maîtres*, les *paysans* (on a encore aujourd'hui les *financiers* et les *soubrettes*). Parfois encore l'emploi tirait son appellation d'une particularité du costume; on avait alors les *rôles à baguette* (reines d'opéra), les *rôles à manteau* (premiers rôles et pères de comédie), les *rôles à tablier* (basses d'opéra-comique, représentant généralement un ouvrier avec un grand tablier de cuir), les *rôles à corset* (villageoises d'opéra-comique, qui se jouaient en corset et en jupon), etc., etc. D'autres fois enfin, l'emploi tirait son nom de celui qui semblait le caractériser dans un grand nombre de pièces différentes, où il portait le même nom : on avait les *Colins* (amoureux d'opéra-comique), les *Frontins* (valets d'opéra-comique), les *Betzis* (ingénuités de vaudeville), les *Margots* (duègnes d'opéra-comique), et d'autres encore.

Si l'on veut se faire une idée de la complication dans laquelle on tombait quelquefois au sujet de la désignation et de la distinction des emplois, on n'a qu'à jeter les yeux sur le petit document que voici; c'est le tableau de la troupe qui desservait le théâtre de Nantes en 1829, et qui était divisée en deux parties, l'une comprenant les artistes qui jouaient la comédie et la tragédie, l'autre ceux qui jouaient l'opéra, tous d'ailleurs jouant dans le vaudeville, comme c'était l'habitude à cette époque :

COMÉDIE ET TRAGÉDIE.

MM.

MAINVIELLE, premier rôle en tout genre.

LEGRAND-ROCHE, jeunes premiers, fort jeunes premiers rôles au besoin dans le vaudeville.

FÉLIX, troisièmes amoureux : seconds rôles analogues à cet emploi dans le vaudeville.

WELSCH, seconds amoureux et rôles de convenance.

TOUDOUZE, les grands raisonneurs, les pères nobles en tout genre, les pères non chantants et rôles de convenance dans le vaudeville.

EYSENLEUFFEL, troisièmes rôles, raisonneurs, seconds pères, rôles annexés dans le vaudeville et dans l'opéra.

CHARLES, financiers, manteaux, grimes, paysans; les *Bernard-Léon*, les *Lepeintre aîné*, et autres rôles annexés dans le vaudeville.

RÉGNIER, premiers comiques en tout genre et les Poisson, rôles annexés dans le vaudeville.

DESONVILLE, seconds comiques et rôles annexés dans le vaudeville.

LEFÈVRE, paysans, seconds pères et grimes. *Tiercelin*, vieux *Brunet* et rôles annexés dans le vaudeville.

GONDOIN, seconds pères et grimes; rôles de convenance dans le vaudeville.

PALIANTI, rôles de convention en tout genre.
QUENAY, S. VALIS, HURTEL, utilités.

Mmes

LEGRAND-ROCHE, premiers rôles en tout genre, grandes coquettes.
BURY, jeunes premières, ingénuités et rôles annexés à cet emploi, jeunes amoureuses dans le vaudeville.
DANTREMONT, secondes amoureuses.
DÉPRÉ *cadette*, troisièmes amoureuses, secondes au besoin.
LUCIE, soubrettes en tout genre, comédie, drame et vaudeville.
COCHEZE. caractères et mères nobles.
LUNKX, mères nobles.
DARDENNE, utilités.

OPÉRA.

MM.

RODEL, les premiers ténors, *Ellevious*, *Ponchard*, *Chollet*, et jeunes rôles de grand opéra.
HEURTAUX, *Garaudan*, *Philippe*, première haute-contre de grand opéra, *Gonthier* et rôles annexés dans le vaudeville.
LÉON CHAPELLE, forte seconde haute-contre, Colin, jeune première haute-contre, les jeunes *Garaudan*, et premiers amoureux du vaudeville.
FOIGNET, les *Martin*, *Laïs* et *Solié*.
LEMONNIER, premières basses-tailles nobles et rôles annexés dans le grand opéra.
GONDOIN, basses-tailles, tabliers, fortes secondes, *Juliet*, rôles analogues dans le vaudeville.
PALIANTI, troisièmes basses-tailles, secondes au besoin, coryphées et rôles analogues dans le vaudeville.
FÉLIX, troisièmes et secondes hautes-contre, troisièmes et seconds amoureux dans le vaudeville.
LEFÈVRE, les *Laruette*, *Rosière*, *Juliet*, et rôles annexés dans le vaudeville.
EYSENLEUFFEL, seigneurs et rôles de convenance.
MARTIN, QUENAY, S. VALIS, utilités.

Mmes

LEMOULE, première chanteuse en tout genre, opéra-comique, grand opéra.
PAUL BREARD, forte première chanteuse, forte *Dugazon*, jeunes mères *Dugazon*, *Boulanger*, etc.
DECHANEL, les *Dugazon*, *Saint-Aubin*, *Garaudan*, *Pradehr*, rôles annexés dans le vaudeville.
DANTREMONT, jeunes *Dugazon*, *Betzis*, rôles à corset.
JULES ROCHE, deuxième chanteuse et deuxième *Dugazon*.
COCHEZE, les premières duègnes en tout genre, opéra-comique et traductions.
LUNKX, secondes duègnes et mères Dugazon, les Margots.
DARDENNE, deuxièmes coryphées.

Lorsqu'on se maintient en dehors des désignations par trop conventionnelles, nous allons voir de quelle façon on désigne les différents emplois. Mais tous les genres étant aujourd'hui très distincts, en province comme à Paris, il faut les classer selon la nature des œuvres jouées, et les diviser en trois séries, relatives l'une au grand opéra, l'autre à l'opéra-comique, la troisième au drame et à la comédie :

OPÉRA. — Premier fort ténor; Ténor léger; Deuxième ténor; Baryton; Première basse; Seconde basse; Troisième basse. — Première forte chanteuse (soprano); Première chanteuse (contralto); Chanteuse légère à roulades; Seconde chanteuse; Seconde chanteuse légère, jouant les pages.

OPÉRA-COMIQUE. — Premier ténor léger; Second ténor; *Trial*, ténor comique; Baryton; Basse chantante; Seconde basse, *Laruette*; Troisième ténor et second *Trial*. — Première chanteuse légère; Première Dugazon; Seconde chanteuse; Seconde Dugazon; Jeune mère Dugazon; Duègne.

DRAME et COMÉDIE. — Grand premier rôle; Fort jeune premier amoureux, jeune premier rôle; Second amoureux; Premier comique; Second comique; Troisième rôle, raisonneur; Financier, père noble; Grime, caricature; Troisième amoureux, second au besoin; Troisième comique, second au besoin. — Grand premier rôle; Forte jeune première amoureuse, jeune premier rôle; Ingénuité; Seconde amoureuse, jeune première au besoin; Grande coquette, rôles de convenance; Première soubrette, *Déjazet*, rôles travestis; Seconde soubrette; Mère noble, seconds rôles; Duègne, rôles de caractère.

A Paris, où les troupes sont nombreuses et où le même emploi a toujours plusieurs titulaires, ces désignations offrent moins de précision et plus de flexibilité qu'en province. Voici pourtant de quelle façon, il y a soixante ans, les emplois étaient caractérisés à la Comédie-Française. Pour la tragédie, il y avait, en ce qui concerne les hommes : les *premiers rôles*; les *seconds rôles*; les *rois*; les *troisièmes rôles* et *confidents*; et du côté des femmes : les *reines* et *premiers rôles*; les *grandes princesses*; les *jeunes princesses*; les *confidentes*. Pour ce qui

est de la comédie, les divisions étaient celles-ci pour les hommes : *Premiers rôles; Jeunes premiers; Pères nobles* et *Grands raisonneurs; Financiers, Grimes* et *Manteaux; Comiques; Troisièmes rôles;* et pour les femmes : *Premiers rôles* et *Coquettes; Jeunes premières; Soubrettes; Caractères* et *Mères nobles.*

Pour les particularités concernant chaque emploi, nous renvoyons le lecteur au mot spécial qui le caractérise.

EMPLOIS MARQUÉS. — On donne cette qualification aux emplois qui comprennent des rôles de vieillards ou de personnages d'un certain âge, dont la figure, les traits, doivent être accentués, *marqués* par les rides. Ces emplois sont, pour les femmes, les duègnes, caractères et mères nobles; pour les hommes, les grimes, financiers, pères nobles, pères dindons, ganaches, premiers rôles marqués et comiques marqués.

EMPOIGNER LE PUBLIC. — D'un artiste qui, dans une scène touchante, pathétique, dans une situation dramatique, trouve la note émue et juste, l'accent qui touche le cœur et, en secouant les nerfs du spectateur, pénètre jusqu'à ses entrailles au point de l'oppresser et de lui faire verser des larmes, on dit qu'il a *empoigné le public*, lequel, on le comprend, ne lui marchande alors ni ses applaudissements ni ses bravos. — Mais le mot a sa contre-partie. Quand l'acteur chargé d'une scène importante ne se montre pas à la hauteur de la situation, quand il est froid, guindé, sans passion, qu'il reste manifestement au-dessous de la tâche qu'il est chargé de remplir et qu'il ne prouve que son insuffisance, alors il arrive que le public donne des marques non équivoques d'impatience et de mécontentement, qui se traduisent par des exclamations et des murmures significatifs. Ceci s'appelle *être empoigné.*

EMPORTE-PIÈCE. — Dans le langage du théâtre, c'est le nom qu'on donne à un rôle d'une importance telle et d'une si grande beauté qu'on le considère comme devant à lui seul emporter le succès d'un ouvrage.

EN CHEF ET EN PARTAGE. — Voy. Chef d'emploi.

EN CHEF ET SANS PARTAGE. — Voy. Chef d'emploi.

ENCORE. — Voy. Bis.

ENFANT DE LA BALLE. — Expression d'argot théâtral. On donne le nom d'*enfant de la balle* à tout acteur né de parents comédiens eux-mêmes, qui a été bercé au théâtre, élevé dans les coulisses, et pour qui, dès son plus jeune âge, la profession n'avait plus de secrets.

ENFANTS-SANS-SOUCI. — Les Enfants-sans-Souci sont une de ces sortes de corporations artistiques qui, avec les Confrères de la Passion, les Clercs de la Basoche et la Compagnie des Sots, donnèrent, vers la fin du moyen âge, l'impulsion à notre théâtre et répandirent chez nous le goût des jeux scéniques. Tandis que les Confrères faisaient en quelque sorte profession du théâtre, que les Clercs mêlaient, comme une distraction agréable et intelligente, l'exercice de cet art à des travaux plus sévères, les Enfants-sans-Souci et les Sots se recrutaient parmi de jeunes fils de famille fortunés qui aimaient le plaisir et à qui s'adjoignaient quelques jeunes poètes partageant leurs goûts, tels que Clément Marot, que l'on sait presque sûrement avoir fait partie de leur compagnie.

Les Confrères de la Passion s'adonnaient à la représentation des mystères et des miracles; les Basochiens, les Sots et les Enfants-sans-Souci, essentiellement turbulents et frondeurs, s'attachèrent particulièrement à la satire. Alors que les Basochiens, dans leurs jeux, s'en prenaient surtout au Parlement et aux gens du Palais, les Sots se firent une spécialité de la *sotie,* genre de pièces imaginé par eux et dans lesquelles ils entreprenaient de railler la sottise humaine sous tous ses aspects, et les Enfants-sans-Souci, pour justifier leur nom, représentaient surtout ces farces joyeuses, burlesques, licencieuses, qui devinrent si célèbres alors et qui se répandirent bientôt par toute la France.

Il n'est pas facile de rien préciser, au point de vue historique, en ce qui concerne les Sots et les Enfants-sans-Souci; d'abord parce que les renseignements à leur sujet sont très confus,

très insuffisants, souvent contradictoires, ensuite parce que l'existence de ces deux compagnies joyeuses, d'abord distincte, se mêle et se confond plus tard, et que leur histoire finit même par se fondre dans celle des Confrères de la Passion.

Ce n'est guère que dans les dernières années du quatorzième siècle que l'on voit les Sots et les Enfants-sans-Souci en possession de leur pleine activité; mais il est évident que leur existence date de plus loin, et que ceux-ci, comme ceux-là, avaient commencé d'une façon plus ou moins obscure. Ainsi que nous l'avons dit, les uns étaient d'abord distincts des autres, mais bientôt les deux sociétés, qui, comme on l'a fait observer, poursuivaient le même but par les mêmes moyens, ne tardèrent pas à confondre et leurs troupes et leurs pièces, et l'on vit même parfois les Basochiens se mêler aux unes et aux autres sur la même scène et dans le même spectacle. Sots et Enfants-sans-Souci donnaient ces spectacles aux halles, qui à cette époque étaient le rendez-vous du populaire parisien et le centre favori des amateurs de *haulte graisse*. On n'a pu démêler encore si leurs représentations étaient absolument publiques, c'est-à-dire si elles avaient lieu en plein air, sur un échafaud, ou bien si elles étaient données dans un local clos et couvert, dans un véritable théâtre. Rien de ce qu'on a pu découvrir jusqu'ici ne permet de préciser quoi que ce soit dans l'un ou l'autre sens. Au surplus, je vais emprunter à un écrivain très expert en ces matières, M. Victor Fournel, ce résumé des renseignements recueillis par lui sur ce sujet intéressant :

Les jeux des Enfants-sans-Souci aux halles avaient lieu dans l'après-dîner, comme tous les spectacles jusqu'au dix-huitième siècle. Quelle en était la périodicité? Là encore il est impossible de répondre nettement, tant cette partie de l'histoire de notre théâtre est couverte d'épaisses et impénétrables ténèbres. Divers indices pourtant, et quelques mots de nos vieux écrivains des quinzième et seizième siècles, donnent à entendre que le dimanche était privilégié pour ces représentations, comme il est facile de le comprendre. Mais les jours gras surtout ramenaient les grands triomphes et l'épanouissement des jeux des halles. Le carnaval, fête de la licence et du franc parler, lâchait la bride aux joyeuses audaces de la *sotie*, et cet usage devint bien vite, comme le bœuf gras, une sorte de tradition parisienne qui survécut même à la disparition des Enfants-sans-Souci. Quand ceux-ci eurent abdiqué plus ou moins volontairement, pour se fondre avec les Confrères de la Passion, qu'avait tués la défense de jouer désormais des mystères religieux et qu'abandonnait la faveur publique, quand enfin la vieille farce eut passé des tréteaux populaires aux planches de la rue Mauconseil, où elle allait peu à peu devenir la comédie, les acteurs de l'Hôtel de Bourgogne héritèrent de cette partie de leurs attributions, et ils gardèrent précieusement, à la fois comme une obligation et comme un privilége, l'habitude d'aller, au jour du mardi gras, divertir la multitude sous les piliers des halles. Gaultier-Garguille, Gros-Guillaume et leur successeur Guillot-Gorju n'y manquèrent pas; et même, en dehors de ces farceurs de haute volée, les halles restèrent toujours le lieu de prédilection de la vieille gaieté gauloise, l'un des sanctuaires de la farce et de la chanson, le rendez-vous des suppôts de Carême-prenant.



La *Mère sotte*, grande dignitaire de la Confrérie des Sots, d'après la marque de Pierre le Dru.

La confrérie des Sots et des Enfants-sans-Souci ne s'était pas dissoute en entier lorsqu'elle s'absorba dans l'Hôtel de Bourgogne; elle garda une existence et un nom à elle (on l'appelait la Société des sots attendants), quoique désormais bien diminuée d'importance. En 1604, il s'engagea entre le sieur Nicolas Joubert, plus connu sous le nom burlesque et typique d'Angoulevent, qui se qualifiait *Prince des Sots et premier chef de la Sotie*, et les sieurs Maclou Poulet, guidon de la Sotie, et Nicolas Arnaut, hérault de ladite Sotie, un procès

ayant pour but de contraindre le premier à prendre jour promptement « pour faire *entrée sotte* en cette ville de Paris, et, pour ce, faire la convocation et assemblée ordinaire, y despendre largesses et faire toutes autres cérémonies accoutumées, » sous peine de dégradation et de déchéance. Conformément à la requête, Angoulevent fut condamné « à faire son entrée en habits décents, au 1er mai prochain, par les lieux, portes et places ordinaires, avec ses officiers, suppôts et sujets ». L'arrêt l'autorisait « à vendre et à engager tous ses biens, meubles et immeubles, pour faire les frais de son entrée. Faute de quoi, il serait déchu; les portes de sa loge à l'Hôtel de Bourgogne devaient lui être fermées, ses armes abattues, et il serait fait défense à ses chancelier, avocats et conseillers de se servir des marottes et chaperons *par lui baillés*. » Angoulevent interjeta appel. Les maîtres de la confrérie de la Passion, Valeran Le Comte et J. Resneau, intervinrent dans la cause, ainsi que les administrateurs de l'Hôtel de Bourgogne, en se joignant aux conclusions de ses sujets rebelles.

L'affaire traîna en longueur, mais enfin, par arrêt du 19 juillet 1608, Angoulevent triompha sur toute la ligne et fut maintenu dans son titre de Prince des Sots et les droits y attachés. Tout en le déchargeant de son *entrée sotte* à Paris, jusqu'à ce que la cour en eût autrement ordonné, on lui reconnaissait le droit, comme il le réclamait, de faire, le jour du mardi gras, son entrée solennelle par la grande porte au théâtre de la rue Mauconseil, d'y présider les assemblées, et d'y disposer d'une loge durant toute l'année.

Cette dignité de « Prince des Sots », qui était la première de cette confrérie burlesque, périt peu de temps après la conclusion de ce procès, avec Angoulevent lui-même, qui fut le dernier à la porter. La confrérie des Sots disparut donc plusieurs années avant celle des Enfants-sans-Souci, car en 1620 on voit encore ceux-ci représenter « aux Dames » un ballet intitulé *Ballet de l'amour de ce temps*. Puis, on n'entend plus parler ni des uns ni des autres.

ENGAGEMENT. — « L'engagement, disent MM. Vivien et Ed. Blanc dans leur *Traité de la législation des théâtres,* est un acte par lequel le comédien s'engage à faire partie d'une entreprise de théâtre pendant un temps déterminé; c'est un contrat synallagmatique, puisqu'il contient des obligations réciproques. Sous ce rapport, aux termes de l'art. 1325 du Code civil, il doit être fait double, et l'accomplissement de cette formalité doit être mentionné sur chacun des doubles; à défaut de cette précaution, il serait nul, à moins qu'il n'ait déjà commencé à être exécuté, ou que chacune des parties n'eût entre les mains le moyen de contraindre l'autre à l'exécution du traité : ainsi un engagement qui serait fait par correspondance serait valable, si des lettres produites il résultait que le consentement a été donné de part et d'autre, et que toutes les conditions du traité ont été valablement convenues et arrêtées. »

En ce qui concerne les théâtres de Paris, la moindre durée des engagements est généralement de trois ans; il est rare qu'ils ne soient faits que pour une année; parfois ils ont une durée de cinq ans et plus. En province, au contraire, l'engagement n'a jamais que la durée d'une année théâtrale, quelquefois d'une seule saison. Ceci dit, nous allons reproduire ici la formule d'un engagement de province; on y verra, par les conditions qui y sont faites au comédien, que si les traités de ce genre devaient être suivis à la lettre, nulle profession au monde ne serait au-dessous de celle de comédien, nulle n'offrirait moins de sécurité, nulle ne serait traitée avec moins de respect et de dignité. Heureusement, dans les cas de contestation sérieuse, les tribunaux se chargent de redresser ce que de tels traités peuvent offrir d'insolite.

THÉATRE DE...

DIRECTION DE M...

Engagement de M...

Appointements, par mois :

Exercice 1882-1883.

Entre les soussignés, convenons ce qui suit, savoir :

Moi, , je m'engage à consacrer tous mes talents, et sans réserve d'aucun, à l'entreprise théâtrale dirigée par M...

Je m'engage, en outre, à tenir en chef ou en partage l'emploi de forts jeunes premiers, jeunes premiers rôles. Déclarant être prêt aux rôles portés sur mon répertoire signé, ne demandant que deux jours pour remettre les rôles marqués d'une croix, abandonnant à la direction le soin de dis-

tribuer, comme elle l'entendra, les pièces nouvelles, sans égard aux noms et emplois des artistes créateurs de l'ouvrage.

Consentant à y jouer un et même plusieurs rôles, si besoin est.

Je me fournirai tous les costumes exigés par mes rôles, sauf ceux réputés de magasin, desquels je me contenterai, quels qu'ils soient, sans y rien changer, à moins d'autorisation spéciale.

Me tenant obligé d'avoir les rôles de musique ou de poème appartenant à mon genre, et déclarant devoir restituer, à la fin de l'année théâtrale, ceux qu'il aurait plu à l'administration de me confier pour hâter les études.

Je me conformerai à tous les règlements de police intérieure et locale, faits ou à faire, émanant de la direction ou des autorités; aux usages connus propres à établir l'ordre de l'administration et des spectacles; à assister à toutes les réunions, répétitions et leçons indiquées par le billet de service ou prescrites verbalement par le directeur ou ses ayants droit.

Je paraîtrai et chanterai les chœurs dans les pièces de tout genre. A première réquisition, je jouerai les rôles portés sur mon répertoire. J'apprendrai dans la comédie, le drame, le vaudeville ou féerie sur le pied de cinquante lignes de douze syllabes par jour, sans compter les répliques; dans les opéras ou opérettes, un acte en sept jours, deux actes en dix jours, trois actes en douze jours, quatre ou cinq actes en quinze jours.

Je jouerai dans l'opérette les rôles convenables à mon physique et à mes moyens, ce genre appartenant aussi bien aux artistes lyriques que dramatiques.

Je suivrai la troupe, en totalité ou en partie, partout où il plaira à la direction de me conduire, sans exiger d'autre dédommagement que les frais de transport pour moi et mes bagages.

Sous aucun prétexte, je n'introduirai personne dans les coulisses. Je ne pourrai réclamer aucune entrée dans la salle.

Je jouerai et chanterai deux fois par jour et dans deux endroits différents, si besoin est, et m'oblige à ne faire usage de mes talents que pour le service *exclusif* de la direction.

Je ne m'absenterai jamais de la ville sans autorisation.

J'accepte pour mode de début les conditions imposées par l'autorité. En cas de non-réussite, je devrai mon service un mois entier. Je laisse à la direction le soin de me faire faire un quatrième début, si elle le juge nécessaire.

Le directeur se réserve le droit de résilier, même après débuts, le traité d'un artiste qui serait engagé pour un emploi qu'il n'aurait encore jamais tenu. Il en sera de même envers tout artiste qui, durant la saison, pourrait, par l'affaiblissement de ses moyens, compromettre le succès de l'exploitation.

Le directeur se réserve le droit de remercier, à la fin du premier mois, tout artiste soumis ou non aux débuts.

Tout artiste reconnaît devoir au moins quinze rôles de complaisance.

Toute grossesse non déclarée, même dans le cas de légitimité, entraîne le droit de rupture de l'engagement, de même que maladies chroniques, inconduite, incapacité notoire, injures ou sévices envers qui que ce soit dans l'intérieur du théâtre.

Toute maladie doit être constatée par le médecin de l'administration. Le directeur retiendra à son gré les journées de maladie, et pourra rompre après huit jours de service interrompu. Toute interruption de service, pour n'importe quel motif, du fait de l'artiste, entraîne de droit la suspension des appointements, même pour un seul jour.

L'artiste se rendra tous les jours de représentation, avant cinq heures, au théâtre, jouant ou ne jouant pas. Si le spectacle était changé, le régisseur aura le droit de lui désigner la pièce qu'il doit jouer. S'il s'absente, il doit faire savoir au régisseur où il sera, sous peine de cent francs d'amende.

L'artiste qui, sauf le cas de maladie constatée, ferait manquer une représentation affichée, paiera la totalité d'une représentation au maximum, sans préjudice de dommages-intérêts.

Si l'artiste ne se trouvait pas rendu à son devoir aux heures indiquées par le billet de service, il serait passible des amendes suivantes :

Répétitions.

Pour un retard de cinq minutes......	» fr. 25 c.
— d'un quart d'heure......	» fr. 50 c.
— d'une demi-heure......	1 fr.
— d'une heure............	2 fr.

Pour une répétition entière, de deux à huit journées de solde, selon le cas, au profit du directeur.

Représentations.

Pour un retard de cinq minutes......	1 fr.
— d'un quart d'heure......	3 fr.
— d'une demi-heure.......	5 fr.
Pour parler au public...............	5 fr.

Pour avoir manqué son entrée, de 1 à 5 fr., selon le cas.

Pour avoir manqué de figurer dans une représentation, de 5 à 10 fr., selon le cas.

Les amendes n'étant que des moyens de répres-

sion ordinaire, et ne pouvant réparer réellement les torts que pourrait éprouver une entreprise théâtrale, tout outrage par paroles, voies de fait envers le directeur, les régisseurs ou toutes personnes attachées au théâtre, inconduite, immoralité, ivresse, refus de se conformer aux ordres de service ou au maintien de la décence et de la tranquillité, tant au foyer que dans les coulisses, loges, couloirs ou escaliers, entraînera, sans action judiciaire et par la seule volonté du directeur, la rupture immédiate du présent engagement, avec restitution des avances.

Ces conditions acceptées et remplies, M... s'engage et s'oblige à payer à M... la somme de cent cinquante francs par mois d'été, et deux cents francs par mois d'hiver sauf le cas de force majeure, suppression d'autorisation, causes politiques, concurrence, suppression de subvention, incendie dans la salle, calamité publique, épidémie, inondations, émeute, sinistre, guerre civile, interdiction, semaine sainte, etc., enfin tous autres cas de fermeture indépendants de la volonté du directeur; néanmoins, malgré cette fermeture et nonobstant cette suspension d'appointements, l'artiste ne pourra refuser d'assister aux répétitions qui seront indiquées. Si l'artiste était empêché de jouer par ordre de l'autorité, les appointements cesseraient et l'engagement serait annulé de plein droit.

Le présent engagement commencera le 15 septembre pour les appointements, car M... consent à être à la disposition du directeur du 1er au 5 septembre, pour répéter, et *jouer deux ou trois fois sans rétribution*, les appointements ne courant que du 15 septembre pour finir au dimanche de Lætare, de la Passion ou des Rameaux, au choix du directeur. Le dernier mois se règle au jour le jour.

En temps utile, il sera fait à M... une avance de la somme de cent francs, qui lui sera retenue dans les quatre premiers mois de la campagne.

Le directeur se réserve le droit de ne payer chaque mois que dix jours après son échéance.

L'artiste aura droit à son voyage de Paris à..., en troisième classe. Il mettra ses bagages, quinze jours au moins avant l'ouverture, à la petite vitesse, afin d'éviter tout retard. Le poids de ces bagages ne pourra excéder 150 kilogrammes, le surplus restant à la charge de l'artiste.

Après avoir pris connaissance des conditions ci-dessus, s'être déclaré (ou déclarée) libre de tout engagement antérieur, avoir certifié être majeur (ou majeure), ne pas être sous la dépendance d'un mari (ou n'agir qu'avec son autorisation écrite), l'artiste s'engage à se conformer à toutes les clauses stipulées dans le présent acte, et à être rendu (ou rendue) dix jours à l'avance pour commencer gratuitement le service des répétitions, sous peine d'une amende de cinquante francs par jour de retard. Si ce retard se prolongeait huit jours, il serait loisible au directeur de considérer cet engagement comme résilié, sous la réserve des dommages-intérêts ci-après stipulés.

Il sera donné, dans les trois jours qui suivront la clôture, une représentation au bénéfice de la caisse de l'Association des artistes dramatiques. L'artiste devra son service gratuitement.

Les parties contractantes se soumettent respectivement à l'exécution du présent engagement pendant toute sa durée, sous peine d'un dédit de la somme de..., laquelle sera payable en tous lieux, sous toutes juridictions, même en pays étrangers, vingt-quatre heures après la signature du présent : passé lequel temps, outre le dédit, tous dépens et dommages-intérêts seraient exigibles du premier contrevenant.

Toutes les contestations qui pourraient survenir seront portées devant le Tribunal de commerce, que les parties reconnaissent compétent. Le service ne pourra être suspendu jusqu'après le jugement, et devra même être continué en cas d'appel.

Les frais de timbre et d'enregistrement des présents seront à la charge de celle des parties qui donnera lieu à l'accomplissement de cette formalité et à la perception de ces droits.

Quelque sévère que puisse être le présent engagement dans ses diverses clauses écrites ou imprimées, l'artiste soussigné déclare les accepter et les approuver, reconnaissant lui-même qu'il est indispensable de laisser entre les mains du directeur les pouvoirs les plus étendus, seul moyen de lui permettre d'assurer le succès de son entreprise, auquel tous deux sont également intéressés.

Fait en double et de bonne foi, à..., le... 1882.

« EN SCÈNE! » — C'est le cri que fait entendre le régisseur au moment de commencer la répétition, afin d'amener sur la scène les artistes qui doivent y prendre part. Lorsqu'il s'agit d'une pièce à grand spectacle, à personnel nombreux, et qu'on procède à l'étude d'une scène dans laquelle tout ce personnel doit être réuni : acteurs, choristes, danseurs, comparses, etc., le régisseur pousse le cri sacramentel : *En scène, tout le monde!* et le théâtre est envahi aussitôt par cette foule bigarrée, dont le maniement difficile est confié aux soins du metteur en scène.

ENSEMBLE. — Au théâtre, on appelle *ensemble* une qualité précieuse, toute particulière, qui ne peut s'acquérir que par l'habitude qu'ont les mêmes comédiens d'être réunis, de jouer ensemble, de connaître intimement leur jeu, leurs facultés personnelles, de façon que l'exécution générale se ressente de cette connaissance et atteigne ce degré de fondu, de cohésion, d'homogénéité qui constitue comme une sorte de perfection relative de l'action scénique. Une jeune troupe, dont les éléments n'ont pas encore été groupés, qui se présente pour la première fois devant le public, ne pourra, quelle que soit d'ailleurs la valeur des éléments qui la composent, posséder cet ensemble si désirable, et ne l'acquerra qu'à la longue, par le frottement incessant, par la fusion de ces éléments divers. — On appelle *troupe d'ensemble* une compagnie d'artistes d'une valeur à peu près égale, dont les éléments sont soigneusement pondérés, dans laquelle on ne sacrifie pas sottement certaines parties secondaires à la gloriole de posséder un ou deux sujets hors ligne, et qui brille enfin, sinon par des qualités supérieures, du moins par une harmonie complète et par le juste équilibre de toutes les parties entre elles.

ENSEMBLE (Morceau d'). — Dans un opéra, dans une opérette, dans un vaudeville même, un morceau d'ensemble est un morceau à plusieurs voix, parfois renforcées par le chœur.

ENTR'ACTE. — C'est, ainsi que son nom l'indique, l'espace de temps qui s'écoule entre deux actes d'une pièce, et, par extension, entre deux pièces différentes. Quelle que fût la rigueur de l'ancienne loi des trois unités, il est évident que la limite extrême de vingt-quatre heures, pendant la durée de laquelle devait s'écouler l'action d'une pièce, devait laisser néanmoins des vides forcés dans cette action, condensée dans les cinq actes d'une tragédie ou d'une comédie qui en durait deux à peine. De là la nécessité des entr'actes, pendant lesquels certains faits, souvent d'ailleurs impossibles à présenter aux regards du public, sont censés se passer hors de sa vue et lui sont expliqués ensuite.

L'entr'acte est donc un repos de quelques minutes, pendant lequel la toile se baisse et vient cacher la scène aux yeux du spectateur. Cependant, à la Comédie-Française, dans les ouvrages du grand répertoire où l'unité de lieu est rigoureusement observée, dans les tragédies de Corneille et de Racine, les comédies de Molière et de Regnard, l'entr'acte n'est en quelque sorte que fictif, le rideau ne se baisse pas, la scène se vide seulement, et la durée de l'entr'acte est d'une minute à peine. Il en est autrement dans les ouvrages modernes, où la décoration change à chaque acte. Dans certains théâtres, d'ailleurs, où la mise en scène est très compliquée, l'entr'acte, qui est pour le spectateur un moment nécessaire de repos et de détente d'esprit, est au contraire une période de branle-bas et de remue-ménage indescriptible derrière le rideau, qui lui cache ce travail très particulier et très curieux. Les machinistes alors s'emparent de la scène, où personne autre n'a le droit de circuler; ils déplacent le décor de l'acte qui vient de finir, le remplacent par celui qui doit figurer à l'acte suivant, pendant qu'un garçon de théâtre arrose et balaie avec soin le plancher. Le chef machiniste commande la manœuvre, ses hommes l'exécutent, les toiles, les fermes, les fils, les herses, sont en mouvement, tandis que les acteurs qui doivent changer de costume remontent dans leur loge pour procéder promptement à ce travail, et que les autres vont dans le foyer prendre un instant de repos. Puis, lorsque tout est prêt, que le décor est placé, que les artistes ont revêtu leur nouveau costume, que le souffleur est rentré dans son trou, que les musiciens prévenus sont de retour à l'orchestre, le régisseur, placé derrière le rideau, crie le sacramentel *Place au théâtre!* frappe majestueusement les trois coups, et donne ainsi le signal du commencement de l'acte nouveau.

Il est assez singulier de voir qu'autrefois les choses se passaient précisément tout au contraire de ce qu'on les voit aujourd'hui. C'est à la Comédie-Française, où le décor ne changeait jamais pendant le cours d'une pièce, que l'on faisait des entr'actes, tandis que l'Opéra, théâtre fameux par sa mise en scène, n'en connaissait point, et que chaque acte se trouvait relié

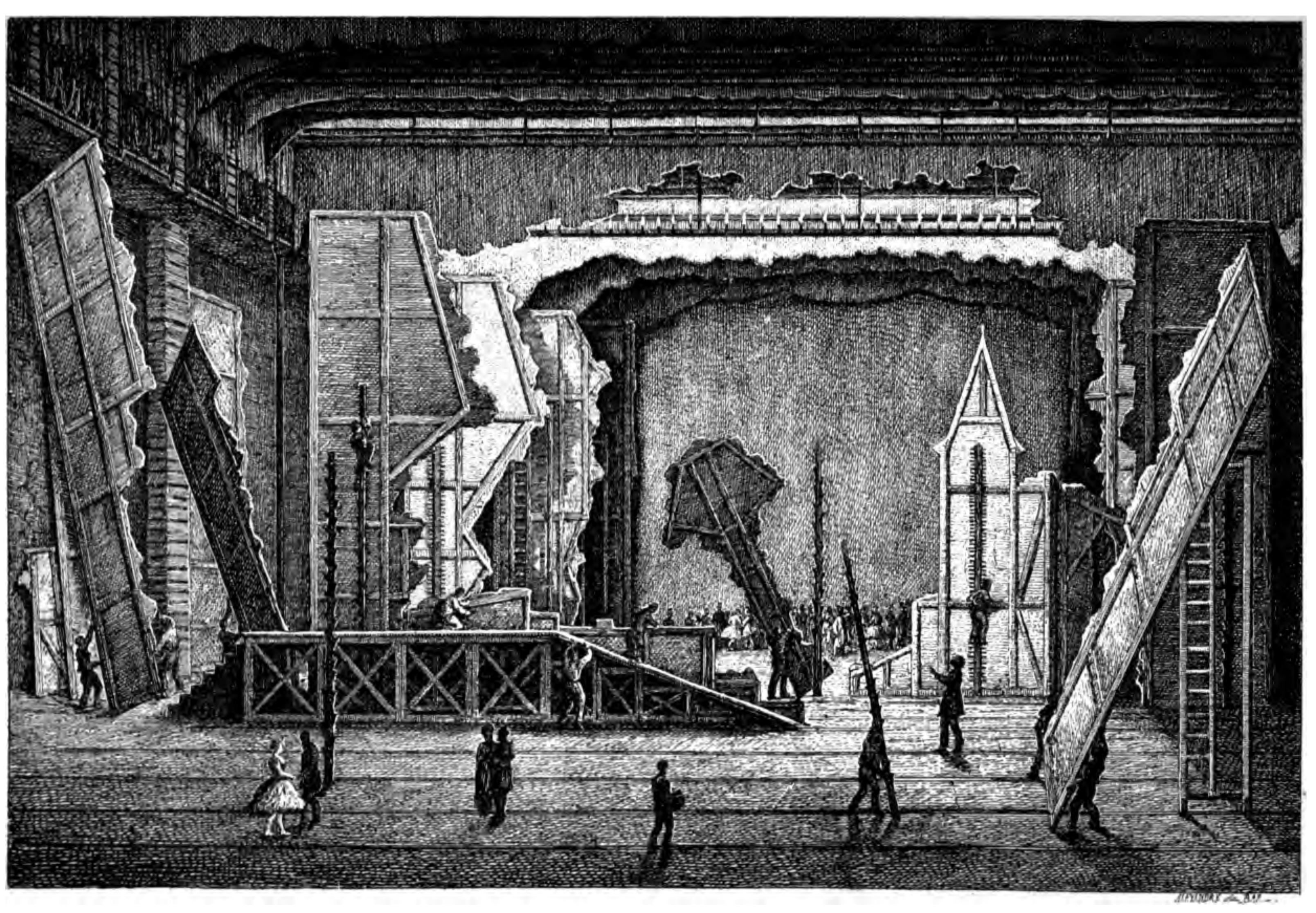


PLANCHE XXII. — L'entr'acte sur la scène.

ENSEMBLE. — Au théâtre, on appelle *ensemble* une qualité précieuse, toute particulière, qui ne peut s'acquérir que par l'habitude qu'ont les mêmes comédiens d'être réunis, de jouer ensemble, de connaître intimement leur jeu, leurs facultés personnelles, de façon que l'exécution générale se ressente de cette connaissance et atteigne ce degré de fondu, de cohésion, d'homogénéité qui constitue comme une sorte de perfection relative de l'action scénique. Une jeune troupe, dont les éléments n'ont pas encore été groupés, qui se présente pour la première fois devant le public, ne pourra, quelle que soit d'ailleurs la valeur des éléments qui la composent, posséder cet ensemble si désirable, et ne l'acquerra qu'à la longue, par le frottement incessant, par la fusion de ces éléments divers. — On appelle *troupe d'ensemble* une compagnie d'artistes d'une valeur à peu près égale, dont les éléments sont soigneusement pondérés, dans laquelle on ne sacrifie pas sottement certaines parties secondaires à la gloriole de posséder un ou deux sujets hors ligne, et qui brille enfin, sinon par des qualités supérieures, du moins par une harmonie complète et par le juste équilibre de toutes les parties entre elles.

ENSEMBLE (Morceau d'). — Dans un opéra, dans une opérette, dans un vaudeville même, un morceau d'ensemble est un morceau à plusieurs voix, parfois renforcées par le chœur.

ENTR'ACTE. — C'est, ainsi que son nom l'indique, l'espace de temps qui s'écoule entre deux actes d'une pièce, et, par extension, entre deux pièces différentes. Quelle que fût la rigueur de l'ancienne loi des trois unités, il est évident que la limite extrême de vingt-quatre heures, pendant la durée de laquelle devait s'écouler l'action d'une pièce, devait laisser néanmoins des vides forcés dans cette action, condensée dans les cinq actes d'une tragédie ou d'une comédie qui en durait deux à peine. De là la nécessité des entr'actes, pendant lesquels certains faits, souvent d'ailleurs impossibles à présenter aux regards du public, sont censés se passer hors de sa vue et lui sont expliqués ensuite.

L'entr'acte est donc un repos de quelques minutes, pendant lequel la toile se baisse et vient cacher la scène aux yeux du spectateur. Cependant, à la Comédie-Française, dans les ouvrages du grand répertoire où l'unité de lieu est rigoureusement observée, dans les tragédies de Corneille et de Racine, les comédies de Molière et de Regnard, l'entr'acte n'est en quelque sorte que fictif, le rideau ne se baisse pas, la scène se vide seulement, et la durée de l'entr'acte est d'une minute à peine. Il en est autrement dans les ouvrages modernes, où la décoration change à chaque acte. Dans certains théâtres, d'ailleurs, où la mise en scène est très compliquée, l'entr'acte, qui est pour le spectateur un moment nécessaire de repos et de détente d'esprit, est au contraire une période de branle-bas et de remue-ménage indescriptible derrière le rideau, qui lui cache ce travail très particulier et très curieux. Les machinistes alors s'emparent de la scène, où personne autre n'a le droit de circuler; ils déplacent le décor de l'acte qui vient de finir, le remplacent par celui qui doit figurer à l'acte suivant, pendant qu'un garçon de théâtre arrose et balaie avec soin le plancher. Le chef machiniste commande la manœuvre, ses hommes l'exécutent, les toiles, les fermes, les fils, les herses, sont en mouvement, tandis que les acteurs qui doivent changer de costume remontent dans leur loge pour procéder promptement à ce travail, et que les autres vont dans le foyer prendre un instant de repos. Puis, lorsque tout est prêt, que le décor est placé, que les artistes ont revêtu leur nouveau costume, que le souffleur est rentré dans son trou, que les musiciens prévenus sont de retour à l'orchestre, le régisseur, placé derrière le rideau, crie le sacramentel *Place au théâtre!* frappe majestueusement les trois coups, et donne ainsi le signal du commencement de l'acte nouveau.

Il est assez singulier de voir qu'autrefois les choses se passaient précisément tout au contraire de ce qu'on les voit aujourd'hui. C'est à la Comédie-Française, où le décor ne changeait jamais pendant le cours d'une pièce, que l'on faisait des entr'actes, tandis que l'Opéra, théâtre fameux par sa mise en scène, n'en connaissait point, et que chaque acte se trouvait relié

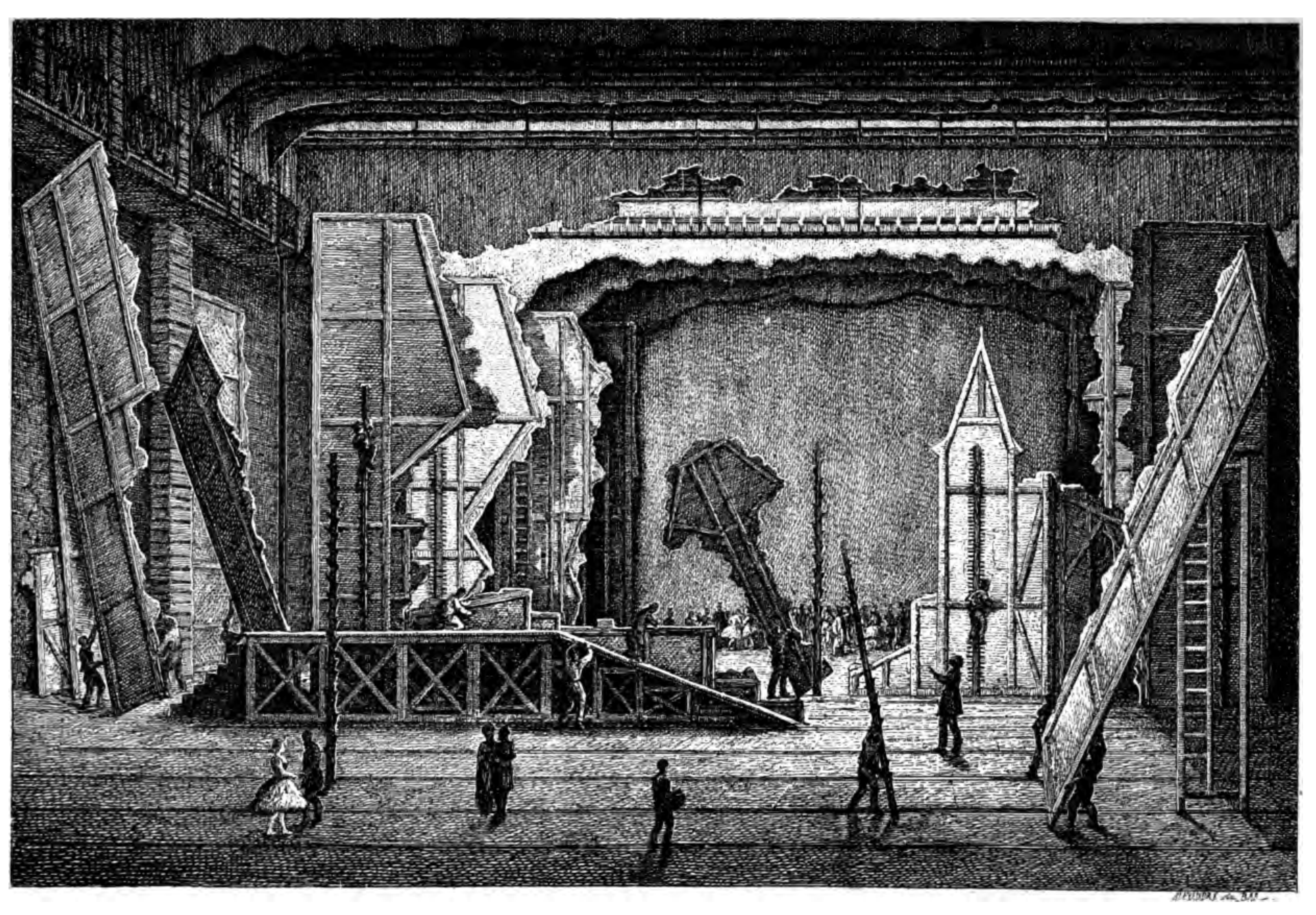


PLANCHE XXII. — L'entr'acte sur la scène.

ENSEMBLE. — Au théâtre, on appelle *ensemble* une qualité précieuse, toute particulière, qui ne peut s'acquérir que par l'habitude qu'ont les mêmes comédiens d'être réunis, de jouer ensemble, de connaître intimement leur jeu, leurs facultés personnelles, de façon que l'exécution générale se ressente de cette connaissance et atteigne ce degré de fondu, de cohésion, d'homogénéité qui constitue comme une sorte de perfection relative de l'action scénique. Une jeune troupe, dont les éléments n'ont pas encore été groupés, qui se présente pour la première fois devant le public, ne pourra, quelle que soit d'ailleurs la valeur des éléments qui la composent, posséder cet ensemble si désirable, et ne l'acquerra qu'à la longue, par le frottement incessant, par la fusion de ces éléments divers. — On appelle *troupe d'ensemble* une compagnie d'artistes d'une valeur à peu près égale, dont les éléments sont soigneusement pondérés, dans laquelle on ne sacrifie pas sottement certaines parties secondaires à la gloriole de posséder un ou deux sujets hors ligne, et qui brille enfin, sinon par des qualités supérieures, du moins par une harmonie complète et par le juste équilibre de toutes les parties entre elles.

ENSEMBLE (MORCEAU D'). — Dans un opéra, dans une opérette, dans un vaudeville même, un morceau d'ensemble est un morceau à plusieurs voix, parfois renforcées par le chœur.

ENTR'ACTE. — C'est, ainsi que son nom l'indique, l'espace de temps qui s'écoule entre deux actes d'une pièce, et, par extension, entre deux pièces différentes. Quelle que fût la rigueur de l'ancienne loi des trois unités, il est évident que la limite extrême de vingt-quatre heures, pendant la durée de laquelle devait s'écouler l'action d'une pièce, devait laisser néanmoins des vides forcés dans cette action, condensée dans les cinq actes d'une tragédie ou d'une comédie qui en durait deux à peine. De là la nécessité des entr'actes, pendant lesquels certains faits, souvent d'ailleurs impossibles à présenter aux regards du public, sont censés se passer hors de sa vue et lui sont expliqués ensuite.

L'entr'acte est donc un repos de quelques minutes, pendant lequel la toile se baisse et vient cacher la scène aux yeux du spectateur. Cependant, à la Comédie-Française, dans les ouvrages du grand répertoire où l'unité de lieu est rigoureusement observée, dans les tragédies de Corneille et de Racine, les comédies de Molière et de Regnard, l'entr'acte n'est en quelque sorte que fictif, le rideau ne se baisse pas, la scène se vide seulement, et la durée de l'entr'acte est d'une minute à peine. Il en est autrement dans les ouvrages modernes, où la décoration change à chaque acte. Dans certains théâtres, d'ailleurs, où la mise en scène est très compliquée, l'entr'acte, qui est pour le spectateur un moment nécessaire de repos et de détente d'esprit, est au contraire une période de branle-bas et de remue-ménage indescriptible derrière le rideau, qui lui cache ce travail très particulier et très curieux. Les machinistes alors s'emparent de la scène, où personne autre n'a le droit de circuler; ils déplacent le décor de l'acte qui vient de finir, le remplacent par celui qui doit figurer à l'acte suivant, pendant qu'un garçon de théâtre arrose et balaie avec soin le plancher. Le chef machiniste commande la manœuvre, ses hommes l'exécutent, les toiles, les fermes, les fils, les herses, sont en mouvement, tandis que les acteurs qui doivent changer de costume remontent dans leur loge pour procéder promptement à ce travail, et que les autres vont dans le foyer prendre un instant de repos. Puis, lorsque tout est prêt, que le décor est placé, que les artistes ont revêtu leur nouveau costume, que le souffleur est rentré dans son trou, que les musiciens prévenus sont de retour à l'orchestre, le régisseur, placé derrière le rideau, crie le sacramentel *Place au théâtre!* frappe majestueusement les trois coups, et donne ainsi le signal du commencement de l'acte nouveau.

Il est assez singulier de voir qu'autrefois les choses se passaient précisément tout au contraire de ce qu'on les voit aujourd'hui. C'est à la Comédie-Française, où le décor ne changeait jamais pendant le cours d'une pièce, que l'on faisait des entr'actes, tandis que l'Opéra, théâtre fameux par sa mise en scène, n'en connaissait point, et que chaque acte se trouvait relié

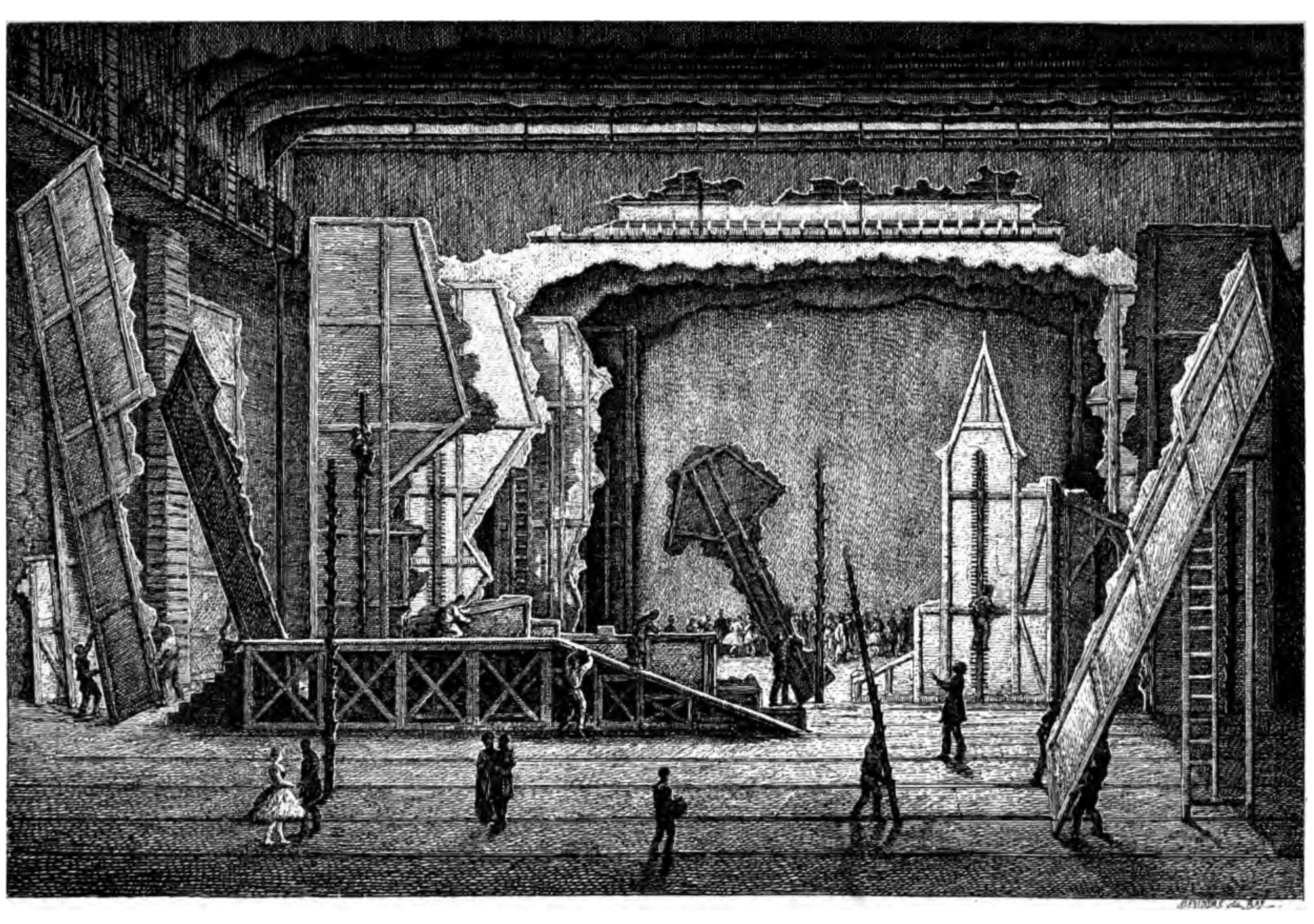


PLANCHE XXII. – L'entr'acte sur la scène.

au suivant par un divertissement dansé, le rideau ne tombant pas une seule fois dans le cours de la soirée. On peut s'en assurer par ce passage d'un écrit du dix-huitième siècle :

Vous sçavez que la tragédie est coupée et divisée en cinq actes : vous sçavez aussi que chacun de ces actes est séparé de celui qui doit le suivre par un intervalle de six ou sept minutes, pendant lesquelles, pour que nous n'ayïons pas le tems de nous ennuyer, on nous joue des airs de violons. Or convenez que nous sommes bien plus raisonnables à l'Opéra. Ces vuides, ces intervalles, qui sont tout à fait contre la vraisemblance, n'y sont point connus. Au moyen des divertissemens qui finissent chacun des actes, l'opéra marche, et marche sans interruption, ce qui rend son action sensible, continue, beaucoup plus vraisemblable, et infiniment supérieure à celle de nos tragédies, qui à ne les regarder que de ce côté-là, sont beaucoup moins parfaites : ce qui me réjouit beaucoup, parce que j'aime le singulier; et en effet il est plaisant qu'on trouve dans un genre qu'on traite de monstrueux, une perfection qui manque aux deux de nos genres de poësies qui ont réellement le plus de régularité et le plus de vraisemblance (1).

Ce qu'il y a de plus singulier encore, et ce qu'on ne sait guère dans le public, c'est que cette coutume de l'Opéra, de ne jamais baisser le rideau pendant la durée d'un spectacle, s'est perpétuée pendant plus d'un siècle et demi, et presque jusqu'à nos jours. Ce n'est qu'en 1831 qu'elle a pris fin, le jour de la première représentation du *Philtre*, ainsi que nous l'apprend Castil-Blaze : — « A la fin du premier acte de l'opéra nouveau, le rideau s'abaisse et vient donner la faculté de changer les décors sans le secours des machines. Depuis le 19 mars 1671 jusqu'au 13 octobre 1831, depuis 160 ans, le rideau, levé sur les derniers accords de l'ouverture, ne s'était abaissé qu'après le dénouement de l'opéra, du ballet. La scène était à découvert pendant toute la durée d'une pièce qui, le plus souvent, composait le spectacle en entier, et tous les changements de décor se faisaient à la vue du public. Gluck avait imposé silence à l'orchestre pendant les entr'actes, la nouvelle direction imagina de cacher à nos yeux les illusions de la scène ; le repos devait être complet pendant ce temps d'arrêt de l'action dramatique... Des toiles particulières, nommées *rideaux de service*, abaissées à la fin de chacun des quatre premiers actes, étaient suivies par le grand rideau, qui, tombant sur le dernier accord de l'opéra, du ballet, annonçait la conclusion solennelle du drame représenté. »

On donne aussi ce nom d'entr'acte à la pièce musicale que l'orchestre exécute à la fin de l'entr'acte, pour amener le lever du rideau. Dans les ouvrages lyriques, les compositeurs attachent généralement assez peu d'importance à ce morceau. Quelques exceptions cependant viennent infirmer cette règle. Ainsi, dans l'*Épreuve villageoise*, Grétry a écrit un entr'acte qui est un véritable bijou, et la gavotte que M. Ambroise Thomas a placée comme entr'acte dans sa partition de *Mignon* est absolument exquise.

ENTRAIN. — Qualité précieuse pour un comédien, surtout pour celui qui remplit un emploi comique. De la vivacité dans le débit, de l'agilité dans la démarche, de la mobilité dans la physionomie, de l'animation dans le jeu, tout cela constitue cette qualité complexe, rare, charmante, qu'on appelle l'entrain, et que ceux qui la possèdent savent communiquer à ceux qui les entourent en les obligeant à se mettre à leur diapason. Arnal, Mlle Déjazet, étaient des comédiens pleins d'entrain, qui mettaient, peut-on dire, le feu aux planches, et qui entraînaient toute une salle à leur suite dans un élan de gaieté folle et désordonnée. Geoffroy est l'un des acteurs de ce temps qui ont eu le plus d'entrain ; M. Coquelin met le feu aux poudres.

ENTRECHAT. — Mouvement de danse léger et rapide dont Blasis donne ainsi la description :

L'entrechat est un pas léger brillant; pendant son exécution, les jambes du danseur se croisent rapidement, et retombent soit à la cinquième position, soit en attitude sur une jambe, comme dans l'entrechat à cinq, à neuf, la cabriole, les brisés et les ronds de jambes en l'air... Les entrechats commencent généralement par un assemblé, un coupé

(1) *Réflexions sur l'Opéra*, par Rémond de Saint-Mard.

ou un jeté; le corps s'élançant alors en l'air, les jambes passent à la cinquième position pour se croiser et se couper. Dans les entrechats, vous pouvez couper quatre, six, huit, dix, et même douze fois, si vous avez assez de force pour battre ces entrechats. Quelques danseurs passent des entrechats à quatorze, mais il faut pour cela des efforts d'un effet désagréable, et qui ne produisent rien autre chose sur le spectateur que l'étonnement de la force extraordinaire des muscles d'un sauteur. Les entrechats les plus élégants sont à six, l'entrechat à six ouvert fait par une ouverture au troisième coupé, et l'entrechat à huit.

On dit *battre, passer* un entrechat. Celui qui *frotte* l'entrechat n'est qu'un danseur médiocre, qui ne sait ni le détailler ni lui donner le brillant et le fini nécessaires.

ENTRÉE. — Action d'un personnage qui entre en scène, pour prendre part à l'action dramatique. La façon d'amener les entrées et les sorties des personnages dans une œuvre théâtrale, de les motiver, de les faire se produire sans confusion, sans froideur, sans maladresse, n'est pas une des moindres difficultés que rencontre l'écrivain qui se voue à la scène : parfois les entrées font essentiellement partie de la trame dramatique, forment coup de théâtre et amènent, par la surprise, des effets tout à fait saisissants. L'entrée du comte au premier acte du *Mariage de Figaro*, lorsque Chérubin vient de se cacher sur le fauteuil, jette le spectateur dans la perplexité et établit une situation dont celui-ci attend le dénouement avec une curiosité impatiente. Il y a nombre d'exemples de ce genre.

On donne aussi le nom d'*entrée* à la salve d'applaudissements qui accueille un artiste aimé du public lorsqu'il fait en scène sa première entrée de la soirée. C'était là autrefois un témoignage très flatteur de l'affection que le public portait à l'acteur, et du plaisir qu'il éprouvait à le voir; par malheur, l'indigne usage de la claque a gâté tout cela, et celle-ci seule aujourd'hui *fait les entrées*, comme elle provoque les rappels, ce qui enlève aux unes comme aux autres à peu près toute leur valeur. Il est juste de dire, toutefois, que lorsqu'un comédien véritablement aimé du public se présente en scène pour la première fois dans une soirée, celui-ci, sans vouloir mêler ses applaudissements aux bravos salariés de la claque, sait lui manifester son plaisir par un murmure et un susurrement général dont le caractère est particulièrement flatteur.

ENTRÉE (MANQUER SON). — Se dit du comédien distrait ou inattentif qui, n'ayant pas entendu sa réplique ou n'étant pas à son poste, n'entre pas au moment précis où il doit faire sur la scène son apparition. On comprend le mauvais effet produit par un oubli de ce genre, et l'embarras des acteurs qui sont en scène, attendant l'entrée de celui qui n'arrive pas. On a vu cependant des comédiens très adroits, très ingénieux, avoir assez de sang-froid pour occuper utilement la scène en attendant l'arrivée du retardataire, et de telle façon que le public ne s'apercevait pas d'un accident qui est toujours pour lui fort désagréable et excite volontiers sa mauvaise humeur.

ENTRÉE DES ARTISTES. — On comprend que le personnel scénique d'un théâtre ne puisse y pénétrer de la même façon que le public ; le service de la salle et celui de la scène étant naturellement, forcément et complètement séparés, les spectateurs se répandent dans la première par la grande entrée, tandis qu'une entrée particulière est réservée à tous ceux qui ont affaire au théâtre proprement dit ou dans ses dépendances. C'est cette dernière qui reçoit le nom d'*entrée des artistes*, expression impropre ou tout au moins incomplète, puisque cette entrée sert non seulement aux comédiens, aux artistes de la danse, de l'orchestre, des chœurs, mais aussi aux employés, aux machinistes, aux ouvriers, enfin à tout le personnel scénique. C'est donc *entrée du personnel de la scène* qu'il faudrait dire.

ENTRÉE DE BALLET. — Expression dont l'usage est depuis longtemps perdu, et qu'on employait au dix-septième et au dix-huitième siècle. Compan la caractérise ainsi dans son *Dictionnaire de danse* (1787) : — « La division ordinaire de toutes sortes de ballets est en cinq actes. Chaque acte est composé de trois, six, neuf, et quelquefois de douze entrées. On appelle entrée *une* ou plusieurs quadrilles de

danseurs qui, par leurs pas, leurs gestes, leurs attitudes, représentoient la partie de l'action générale dont ils étoient chargés. — Entrée se dit encore de l'air de symphonie par lequel débute un ballet. — Enfin, entrée se dit encore de l'opéra d'un acte entier, dans les opéras-ballets dont chaque acte forme un sujet séparé, comme l'entrée de *Vertumne et Pomone* dans *les Élémens*, l'entrée des *Incas* dans *les Indes galantes*. »

ENTRÉES DE FAVEUR. — On appelle *entrées de faveur* ou simplement *entrées* la faculté accordée à certaines personnes, par l'administration de tel ou tel théâtre, d'entrer à ce théâtre quand il leur plaît et d'assister au spectacle sans payer. Un registre contenant les noms de toutes les personnes qui *ont leurs entrées* est déposé au contrôle de chaque théâtre pour éviter toute erreur, et ces personnes n'ont qu'à donner leur nom pour qu'on les laisse pénétrer dans la salle. Il va sans dire que les théâtres ne garantissent aucune place à cette catégorie de spectateurs, qui, s'il n'en est



Entrée solennelle de l'empereur Charles-Quint et du pape Clément VII à Boulogne, le 5 novembre 1529.

point de libres, doivent se contenter de se tenir debout dans un endroit quelconque de la salle où ils puissent le faire sans gêne pour le public.

Les entrées ne sont pas toujours une faveur pour ceux qui en jouissent, et représentent même parfois pour eux une obligation. Les critiques et les courriéristes de théâtre, par exemple, les médecins de service, le capitaine de pompiers, sont dans ce cas. On ne saurait dire non plus que les auteurs qui ont leurs entrées profitent d'une faveur. Des entrées sont accordées aux actionnaires d'un théâtre, aux comédiens d'autres théâtres, à des fournisseurs, enfin à des amis particuliers du directeur, et à chaque changement de direction le registre des entrées est revisé.

Au dernier siècle, alors que les seuls théâtres existants dépendaient étroitement de la maison du roi, les entrées étaient sévèrement réglementées par l'autorité supérieure. On en aura la preuve par ce fragment du règlement de la Comédie-Française qui les concernait, règlement établi par les gentilshommes de la chambre :

Pour remédier aux abus qui se sont introduits au sujet des entrées gratuites, en conséquence des ordres du Roi, nous avons arrêté l'état de celles qui doivent subsister. Défendons aux comédiens de laisser entrer à la comédie sans payer aucunes personnes, sous quelque prétexte que ce soit, excepté celles comprises audit état, joint au présent règlement.

L'auteur de deux pièces en cinq actes, celui de trois pièces en trois actes ou de quatre pièces en

un acte, aura son entrée sa vie durant. L'auteur d'une pièce en cinq actes jouira de son entrée pendant trois ans; l'auteur d'une pièce en trois actes pendant deux ans, et celui d'une en un acte pendant un an seulement. Un auteur jouira de son entrée aussitôt que la pièce aura été reçue par les comédiens.

Ordonnons aux comédiens de laisser jouir les auteurs des entrées dans toute la salle, excepté à l'orchestre, secondes loges et parterre, ainsi qu'il est énoncé ci-dessus, à peine de vingt livres d'amende, applicable aux pauvres de la paroisse, contre celui qui contreviendroit au présent règlement, auquel il ne sera dérogé que dans le cas où un auteur seroit convaincu d'avoir troublé le spectacle par des cabales ou des critiques injurieuses, auquel cas déclarons qu'il sera privé de ses entrées, après la preuve des faits produite par devant nous.

Voici quel était, en 1759, d'après le règlement en question, l'état des personnes qui avaient leurs entrées à la Comédie-Française :



Marche de François 1er entrant solennellement à Paris par le faubourg Saint-Denis, d'après une ancienne gravure sur bois.

Auteurs qui ont leurs entrées de droit.

Messieurs :

De Crébillon.	De Saint-Foix.
De Voltaire.	De Marmontel.
De Marivaux.	Mauger.
De Châteaubrun.	Bret.
Gresset.	De Cahuzac.
Piron.	De la Place.

Auteurs dont le droit n'est pas encore complètement acquis.

Renoud.	Le Mierre.
Seroux.	Colet.
De la Touche.	Brunet.
De Moissy.	De Belloy.
Colardeau.	Poinsinet de Sivry.

Artistes.

Rameau.	Le Moine.
Vanloo.	Doyen.
Boucher.	Cars.
Bouchardon.	Cochin.
Slodtz.	

A ces noms il faut ajouter ceux de tous les membres de l'Académie française, à qui la Comédie avait offert leurs entrées en 1732, ainsi que nous l'apprend un chroniqueur contemporain : — « Le 3 mars 1732, les Comédiens du Roi se rendirent à l'Académie françoise, et le sieur Quinault-Dufresne prononça un discours servant d'invitation aux académiciens de

prendre leurs entrées à la Comédie-Françoise; l'offre des Comédiens fut acceptée, et depuis ce tems Messieurs les Académiciens en ont joui; elles leur ont été continuées par les derniers règlemens, ainsi qu'aux plus célèbres artistes. On peut dire que le théâtre de la nation est aujourd'hui le rendez-vous commun des sciences et des arts. »

Au sujet d'une petite pièce intitulée *les Trois Gascons*, représentée à la Comédie-Française en 1701 et imprimée sous les noms de La Motte et de Boindin, on a rapporté cette anecdote : — « On prétend que cette comédie est de La Motte seul. Il l'avoit, dit-on, composée pour avoir son entrée à la Comédie. Se trouvant indisposé, il pria Boindin d'aller la présenter



Entrée solennelle de Louis VIII, roi de France, et du cardinal de Saint-Ange, légat du pape, le 12 septembre 1226, dans la ville d'Avignon.

aux Comédiens. Ceux-ci y donnèrent de si grands applaudissemens que Boindin, séduit par les éloges, la laissa inscrire sous son nom et profita des entrées. La Motte voulut bien lui pardonner cette supercherie et composa *la Matrone d'Éphèse*, qu'il donna sous son propre nom, et lui-même. »

Dans les théâtres de province, lorsqu'on donne une représentation extraordinaire, soit pour le bénéfice d'un artiste, soit pour toute autre cause, on a soin de mettre cette mention sur l'affiche : *Abonnements et entrées de faveur généralement suspendus.*

ENTRÉES SOLENNELLES. — Il faut compter au nombre des spectacles populaires les plus pompeux, les plus riches, les plus fastueux, les entrées solennelles que faisaient à Paris les souverains, les princes, les légats et les ambassadeurs, et qui donnaient lieu à des cortèges somptueux, à des cérémonies magnifiques, destinés à donner au peuple une haute

idée de la puissance et de la majesté royales. A partir du moyen âge jusqu'au règne de Louis XVI, c'est-à-dire jusqu'à la fin de la monarchie, ces spectacles furent fréquents, et les rois de France faisaient ainsi leur entrée, généralement par la porte Saint-Denis, consacrée par l'usage à cet effet, soit après leur sacre, ou leur mariage, ou au retour d'une campagne victorieuse. On voyait alors l'évêque et le clergé de Paris, l'université, le parlement, puis la chambre des comptes et la cour des aides, les confréries et les corps de métiers, le prévôt des marchands, les échevins et le corps de ville, tous revêtus de costumes pleins de richesse, aller au-devant du souverain jusque dans le faubourg, et former un cortège dont les moindres détails étaient réglés avec le soin le plus scrupuleux. Un chroniqueur du dix-septième siècle donnait à ce sujet les détails suivants :

Le corps de ville, qui jouait surtout un grand rôle dans cette conjoncture, se composait comme il suit : le colonel des archers de la ville, les guidons et le lieutenant, les trois cents archers de la ville avec la casaque bleue à galons d'argent, sur



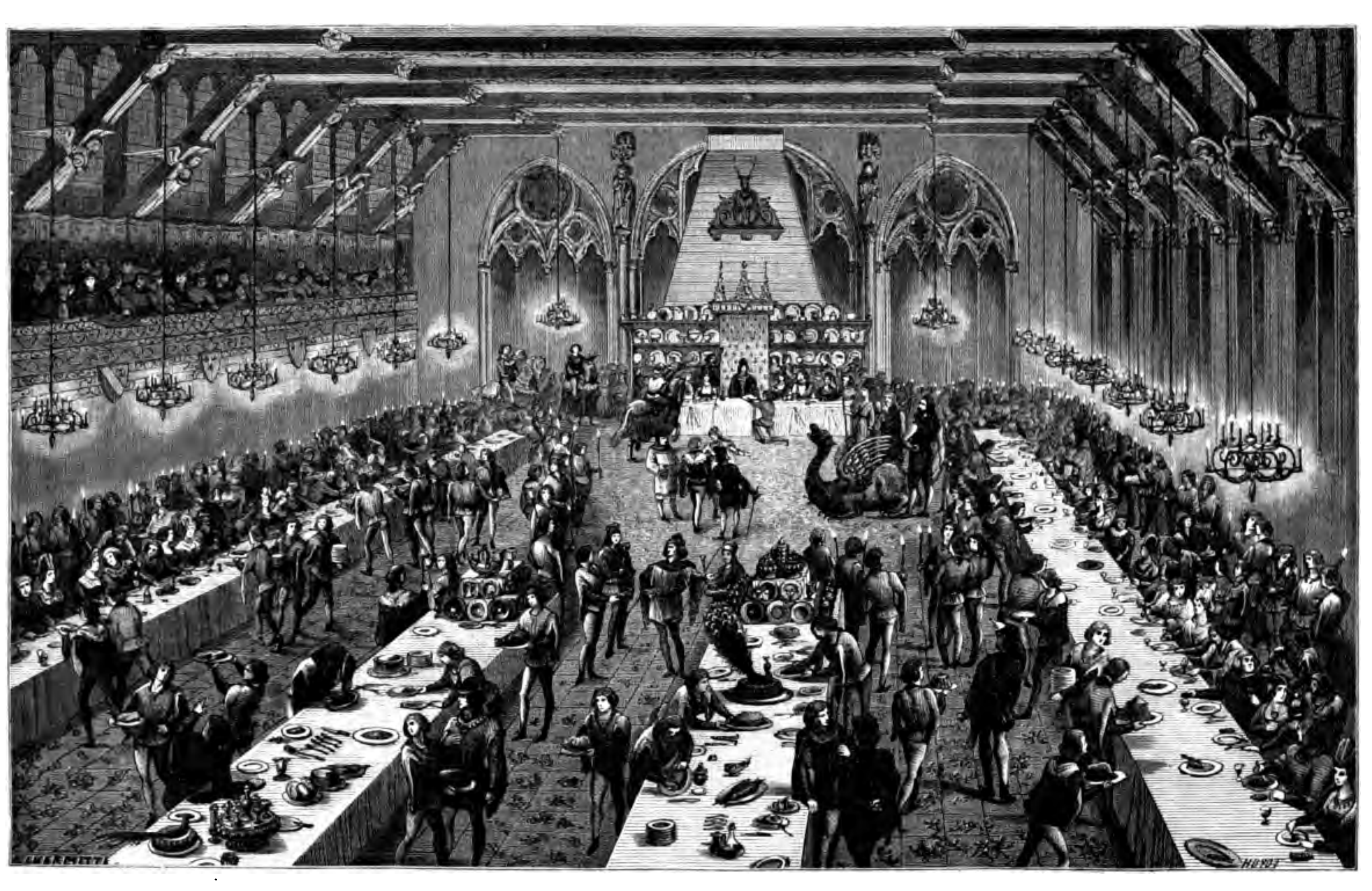


Représentation d'un festin d'apparat au quinzième siècle, avec les *entremets*.

laquelle étaient brodées les armes de Paris ; — le maître d'hôtel, l'imprimeur, le capitaine de l'artillerie, le maître de maçonnerie et charpenterie, tous quatre en habits noirs ; — les huissiers en robes de drap mi-parties, avec la nef d'argent doré sur l'épaule : le greffier vêtu d'une robe mi-partie à manches pendantes de velours rouge et tanné ; le prévôt des marchands, en robe de palais mi-partie de velours rouge et tanné par-dessus, une soutane de satin rouge cramoisi avec boutons, ceinture et cordon d'or, collerette en point d'Angleterre, toque de velours avec diamant d'une valeur de cinq cent quarante mille livres tournois ; les échevins, le procureur du roi, en robe de velours rouge, le receveur de la ville, le conseiller de ville, les quarteniers, les gardes des six corps de métiers et les gardes de la marchandise de vin, tous, ou presque tous, en robes de velours de diverses couleurs, plusieurs avec des toques ou des chapeaux à cordons d'or ou d'argent, enfin les cinquanteniers, dizeniers et les autres notables bourgeois en habits noirs. Un peloton d'archers fermait la marche du cortège.

On pense bien que le prince et sa suite ne déployaient pas moins de faste et d'apparat que ceux qui les venaient ainsi recevoir. Aussi de tels jours étaient-ils jours de grande liesse pour le peuple de Paris, qu'attirait en foule la vue d'un si riche spectacle. Le prince, suivi de ses seigneurs à cheval, s'avançait sous un immense dais d'azur semé de lis d'or, et se ren-





Pl. XXIII. — Grand festin d'apparat, avec *entremets*, à la cour de France, au quatorzième siècle.

dait processionnellement à Notre-Dame, au son des cloches, au chant du *Te Deum,* parcourant les rues jonchées de fleurs, entre les maisons tapissées d'étoffes précieuses et dont les fenêtres regorgeaient de curieux, précédé et suivi d'une multitude bruyante qu'enivrait la vue de tant de magnificences et qui, jusque sous les pieds des chevaux, criait *Noël! Noël!* et faisait retentir l'air de ses acclamations. On cite, parmi les plus célèbres de ces entrées souveraines, celles de Louis XI, de la reine Isabeau, de Charles VII (1437), d'Anne de Bretagne (1504), de François Ier (1515), de Louis XIV et de Marie-Thérèse (1660), etc.



Festin d'apparat avec *entremets,* d'après une gravure du seizième siècle.

ENTREMETS. — Beauchamps, dans ses *Recherches sur les théâtres de France,* nous fait savoir ce qu'on entendait, au moyen âge, par *entremets :*

Je dirai peu de chose des entremets : ces spectacles consistoient en danses et en représentations pendant les festins que les rois et les princes se donnoient. Quelquefois on appelloit aussi de ce nom les machines mises sur la table en manière de surtout. Entremise étoit l'action d'entremets... Un des plus magnifiques dont il soit fait mention est celui que donna le duc de Bourgogne Philippe le Bon, le 18 février 1453, à Lille en Flandres, au duc de Clèves, son neveu. On trouve plusieurs particulari-

tés sur cette espèce de spectacles dans l'histoire de Mathieu d'Escouchy, résidant à Perronne en Vermandois, dont il étoit originaire, et natif du Quesnoy-le-Comte, au comté de Hainault.

ENTRER EN RÉPÉTITIONS. — Lorsqu'une pièce est mise à l'étude dans un théâtre et qu'on s'occupe des premiers travaux qui lui sont relatifs, on dit qu'« elle entre en répétitions ».

ÉPILOGUE. — C'était, chez les anciens, une partie du spectacle qui était en dehors de la pièce représentée et qui en formait comme une sorte de couronnement et de commentaire. « Aristote, dit Chamfort, le définit une partie qu'on récite dans la tragédie lorsque le chœur a chanté pour la dernière fois. Dans la poésie dramatique, il signifioit, chez les anciens, ce qu'un des principaux acteurs adressoit aux spectateurs lorsque la pièce étoit finie, et qui contenoit ordinairement quelques réflexions relatives à cette même pièce et au rôle qu'y avoit joué cet acteur... L'épilogue n'a pas toujours été d'usage sur le théâtre des anciens, et il n'est pas, à beaucoup près, de l'antiquité du prologue. »

Dans le théâtre moderne, l'épilogue est d'un usage assez rare, et il forme toujours partie intégrante de l'ouvrage dont il vient couronner l'action.

ÉPISODE. — Dans notre poétique théâtrale moderne, l'épisode n'a guère que l'importance d'un incident, qui, plus ou moins lié au sujet principal d'une œuvre dramatique, a surtout pour objet d'y apporter de la variété et de diversifier l'intérêt. L'épisode tenait une bien autre place dans le théâtre antique, et voici comment Chamfort encore s'exprime à ce sujet :

C'étoit chez les Grecs une des parties de quantité de la tragédie. On appelloit ainsi cette portion du drame qui étoit entre les chants du chœur. Il équivaloit à nos trois actes du milieu. Ce récit des acteurs, interposé entre les chants du chœur, étant distribué en plusieurs morceaux différens, on peut le considérer comme un seul épisode composé de plusieurs parties, à moins qu'on n'aime mieux donner à chacune de ses parties le nom d'épisode. En effet, c'étoit quelquefois un même sujet divisé en différens récits, et quelquefois chaque récit contenoit un sujet particulier dépendant des autres. Mais ce qui n'avoit été qu'un ornement dans la tragédie en étant devenu la partie principale, on regarda la totalité des épisodes comme ne devant former qu'un seul corps dont les parties fussent dépendantes les unes des autres. Les meilleurs poëtes conçurent leurs épisodes de la sorte, et les tirèrent d'une même action; pratique si généralement établie du tems d'Aristote qu'il en a fait une règle; en sorte qu'on nommoit simplement tragédies les pièces où l'unité de ces épisodes étoit observée, et tragédies épisodiques celles où elle étoit négligée. Les mauvais poëtes tomboient dans ce défaut par ignorance, et les bons par leur complaisance pour quelques acteurs aimés du public, à qui l'on vouloit donner des rôles, sans que la contexture du poëme l'exigeât ou le permît.

Cette dernière phrase nous démontre que les acteurs anciens ressemblaient à ceux d'aujourd'hui, et qu'ils ne manifestaient pas moins d'exigences que ceux-ci.

ÉPITHASE. — L'épithase formait la seconde partie du poëme dramatique chez les anciens. Préparée par la protase, qui était destinée à établir et à faire connaître les caractères des principaux personnages concourant à l'action, elle répondait à ce que nous désignons aujourd'hui sous le nom d'exposition, et, en nouant les fils de l'intrigue qui allait se dérouler devant le spectateur, elle appelait son attention et excitait d'avance son intérêt sur les événements qui devaient se produire dans la suite. (Voy. PROTASE, CATASTASE, CATASTROPHE.)

ÉQUILIBRISTES. — Acrobates d'un genre particulier, qui se présentent toujours au public au nombre de trois ou quatre, et dont les exercices consistent à se tenir en équilibre les uns sur les autres dans les postures les plus étranges et les plus difficiles. Ce sont aussi les équilibristes qui se livrent à ce qu'on appelle l'exercice de *la perche :* l'un d'eux tient une longue perche, qu'il maintient en équilibre, tandis qu'un ou deux de ses compagnons, grimpant à l'extrémité du bâton, se livrent là à des jeux d'une adresse, d'une souplesse et d'une

hardiesse surprenantes, sans que jamais faiblisse celui qui les tient ainsi suspendus en l'air et dont le moindre mouvement pourrait leur être fatal.

ÉQUIPE. — On appelle équipe l'ensemble de tous les ouvriers machinistes d'un théâtre, lesquels sont sous les ordres du machiniste en chef.

ÉQUIPER UN DÉCOR. — Équiper un décor, un truc, une machine, c'est préparer cette machine, ce truc, ce décor, et les mettre en état de manœuvrer au signal convenu.

ÉRATO. — L'une des neuf Muses, célèbres chez les Grecs et les Romains. Chère aux amants, elle présidait à la poésie lyrique et anacréontique, et de plus elle partageait avec Euterpe et Polymnie l'empire de la musique. Quelques-uns lui attribuent l'invention de la lyre, comme à Mercure, celle de la flûte, comme à Euterpe, enfin celle du chalumeau. Elle présidait aussi à la danse, mais non exclusivement



Équilibristes dans l'antiquité.

comme sa sœur Terpsichore; c'est pourquoi on la figurait parfois avec une guirlande de fleurs dans la main gauche, et, de la droite, relevant avec grâce son vêtement de dessous, à la manière des danseuses. Les Romains, qui lui consacraient le mois d'avril, la représentaient plus généralement sous les traits d'une nymphe vive et enjouée, tenant d'une main soit la grande, soit la petite lyre, et de l'autre le *plectrum*, qu'on disait aussi inventé par elle. Dans une peinture d'Herculanum, on la voit vêtue d'une tunique rose et tenant le barbiton à neuf cordes. Dans ses *Lettres à Émilie*, Demoustier présente Apollon partageant entre les Muses les sciences et les arts :

....
Enfin la champêtre Erato
Chanta les amours du hameau
Sur l'air plaintif de la romance.
Euterpe de son flageolet
L'accompagna, puis en cadence,
Terpsychore par un ballet
Termina gaiment la séance.

ESCAMOTEUR. — L'escamoteur vulgaire est un simple faiseur de tours de gobelets, tels que naguère on en voyait sur les places publi-

ques et qu'on en voit encore dans les baraques de saltimbanques. Son nom vient, dit-on, d'une petite balle de liège qu'on appelait jadis *escamote*, et avec laquelle les escamoteurs ambulants jouaient d'une façon très habile, la faisant aux yeux du spectateur disparaître, changer de place, réapparaître, la multipliant parfois prodigieusement, au grand ébahissement des naïfs. On sait d'ailleurs tous les tours d'adresse et de subtilité auxquels se livrent les escamoteurs, et qui, bien que beaucoup aient été dévoilés, n'en restent pas moins mystérieux pour la foule. (Voy. PRESTIDIGITATEUR.)

ESTABLIES. — Nos premiers théâtres, ceux qui étaient destinés à la représentation des miracles et des mystères, étaient construits en plein vent. Ce n'était d'abord que de simples et grossiers échafauds, figurant seulement la scène et destinés aux acteurs, le public se tenant debout. Un peu plus tard, ces constructions rudimentaires et toujours provisoires furent pour-



Un escamoteur, sous le Directoire.

tant améliorées et agrandies, de façon que les spectateurs fussent plus à leur aise. Au nom d'échafaud (Voy. ce mot), qu'elles avaient tout naturellement reçu d'abord, on substitua celui d'establies, ainsi qu'on le voit dans le *Mystère de l'Incarnation et Nativité* (1477) : « Et estoient les *establies* assises en la partie septentrionale du neuf marchié depuys l'hostel de la Hache couronnée jusqu'en l'hostel où pend l'enseigne de l'*Ange.* » Georges Kastner dit à ce sujet : — « Ce nom d'*establies* était celui qu'on donnait aux différents étages du théâtre, mais par synecdoche il signifiait le théâtre même. L'œuvre en bois destiné à la représentation des scènes contenait ordinairement plusieurs *establies*, c'est-à-dire qu'il était divisé par compartiments. Comme on ne savait pas faire les changements à vue, on construisait un certain nombre d'échafauds à côté les uns des autres, quand la pièce comportait un grand déploiement de mise en scène, une grande quantité de décorations. Il y avait, par exemple, des mystères tellement longs qu'il fallait plusieurs jours pour les jouer. Dans un de ces mystères divisés en plusieurs journées, *les Actes des Apôtres*, le nombre des lieux distincts à représenter ne s'élevait pas à moins d'une centaine. Pour la représentation de *la Passion*, jouée à

Angers en 1486, on fut obligé d'établir « cinq eschaffautz à plusieurs étages couverts d'ardoises. » La scène proprement dite, c'était donc l'*eschaffaut*, qu'on appelait aussi *jeu* ou *parloir*. L'endroit réservé pour le spectacle, et que devaient occuper les comédiens et le public, s'appelait *le parc* ou *le parquet*... La partie la plus élevée des anciens échafauds scéniques, les *establies* supérieures, figuraient le Paradis, tandis que l'Enfer, représenté par une énorme gueule de dragon, était placé au-dessous ou plutôt en dehors de l'*establie* inférieure. »

ÉTOILE. — Expression relativement nouvelle, qui n'a guère cours que depuis une trentaine d'années et par laquelle on désigne un artiste non pas toujours d'une valeur exceptionnelle, mais qui a acquis sur le public une influence peu ordinaire. Depuis vingt ans, certains théâtres de Paris ont sacrifié aux étoiles beaucoup plus que de raison, payant fort cher des comédiens parfois médiocres et dont les exigences de toutes sortes sont intolérables, les entourant fort mal parce que ceux-ci veulent tout le succès pour eux, pour la même raison annihilant tous les rôles d'une pièce nouvelle pour ne laisser d'importance qu'à celui de l'étoile, subissant enfin tous les caprices de celle-ci, jusqu'au jour où le public, las de voir le même artiste jouer toujours le même rôle et la même pièce sous un nom et sous un titre différent, s'éloigne enfin d'un théâtre si mal administré et en désapprenne complètement le chemin. En réalité, toute étoile devient toujours, à un moment donné, la ruine matérielle et artistique d'une entreprise théâtrale.

ÊTRE BLEU, ÊTRE MOUCHE, ÊTRE TOC. — Trois expressions d'argot théâtral qui n'en font qu'une, étant donnée leur synonymie parfaite, et dont il est impossible de saisir l'origine et l'étymologie. Toutes trois signifient que l'œuvre ou l'artiste auquel elles s'appliquent est abominablement mauvais. « La pièce nouvelle est *bleue*, » dira-t-on de la première; et de l'autre : « Il est bien *toc* dans ce rôle-là; » et si une pièce est mal jouée par tous ses interprètes : « Ils sont tous plus *mouches* les uns que les autres! » Explique qui voudra ce langage absolument inexpressif pour les profanes, mais singulièrement caractéristique pour ceux qui l'emploient!

ÊTRE DANS LA PEAU DU BONHOMME. — On dit d'un comédien qu'il est « dans la peau du bonhomme, » lorsqu'il montre tant de naturel, qu'il se pénètre à ce point de son rôle, qu'il s'identifie tellement avec le personnage représenté par lui, que l'illusion produite est complète, et que l'acteur disparaît aux yeux du spectateur pour ne laisser à celui-ci que le sentiment de la réalité vivante qu'il est censé avoir devant les yeux.

ÊTRE ÉGAYÉ. — Se dit d'une pièce qui a excité les murmures du public, d'un acteur qui a été quelque peu sifflé ou malmené par les spectateurs. Pourquoi ce terme d'*égayé* pour caractériser un fait qui n'a rien de réjouissant ni pour l'acteur, ni pour la pièce ainsi traités?... L'argot théâtral a ses mystères.

ÊTRE EMPOIGNÉ. — Voy. EMPOIGNER LE PUBLIC.

ÊTRE EN SCÈNE. — L'une des qualités les plus précieuses d'un comédien digne de ce nom. Un acteur *est en scène* lorsque, absolument pénétré de l'importance de la tâche qu'il est appelé à remplir, tout entier à son art, insensible à toute distraction extérieure, il parle, marche, agit, écoute, absolument comme s'il était en réalité le personnage qu'il représente. Pour lui il n'y a plus de théâtre, il n'y a plus de public; il n'y a qu'une action, à laquelle il prend part, à laquelle il se trouve mêlé d'une façon intime, et dans laquelle tous ses efforts tendent à procurer au spectateur l'illusion la plus complète et à lui donner le sentiment de la réalité.

ÊTRE EN VOIX. — Lorsqu'un chanteur est en possession de tous ses moyens, qu'on n'a à redouter de sa part aucune faiblesse, aucune défaillance, qu'il est en état de donner la mesure complète de ses facultés, de déployer toute la puissance et la beauté de son instrument, on dit qu'il est « en voix ».

ÊTRE RECONDUIT. — On dit d'un acteur qu'il *est reconduit* lorsqu'à la fin d'une scène où son action est importante, il parle, agit et gesticule avec tant de maladresse, d'une façon si évidemment fâcheuse, que sa sortie de scène excite les murmures des spectateurs et est accompagnée de ricanements et de marques manifestes d'improbation.

ÉTRENNER. — D'un acteur qui a été de la part du public l'objet de marques visibles d'impatience, d'une manifestation quelque peu hostile, qui a essuyé un coup de sifflet, on dit qu'*il a étrenné*. — Mais comme, au théâtre aussi bien qu'ailleurs, les extrêmes se touchent, on dit aussi d'un comédien qu'*il n'a pas étrenné* lorsque, chargé d'un rôle important et à effet, il n'a pas su pourtant se faire applaudir une seule fois et exciter l'approbation des spectateurs.

ÉTUDE (Pièce a l'). — On dit d'une pièce qu'elle est « à l'étude, » lorsque, la distribution étant faite, les rôles étant attribués et remis à chacun, on a commencé les travaux relatifs aux répétitions, à la mise en scène, qui doivent se poursuivre sans discontinuer jusqu'au jour de la première représentation. Le temps des études varie nécessairement selon l'importance de l'ouvrage mis en répétition ; il est évidemment plus court lorsqu'il s'agit d'un simple vaudeville en un acte que lorsqu'il est question d'une grande œuvre littéraire, ou d'une féerie à spectacle, ou d'un opéra, et, dans ces deux derniers cas surtout, il est souvent encore prolongé par la nécessité de créer un matériel scénique considérable, consistant en décors, costumes, machines, etc. Ici, il arrive parfois que six mois ne sont pas trop pour mettre une pièce au point, et en état d'être présentée devant le public.

ÉTUDIER. — Apprendre un rôle, et s'en graver toutes les parties successivement dans la mémoire. *Étudier* et *travailler* un rôle sont deux choses distinctes. Étudier, nous l'avons dit, n'est autre chose que la besogne presque machinale qui consiste à apprendre le texte, de façon à pouvoir le réciter sans hésitation ; travailler, c'est réfléchir ce rôle, se rendre compte de la manière de le jouer, en chercher les effets, en faire enfin un personnage dont l'acteur saisit le caractère, au point de vue de l'ensemble comme des détails, pour le présenter au public dans sa nature et dans sa vérité.

EUTERPE. — La seconde des neuf Muses, filles de Jupiter et de Mnémosyne, que révéraient les anciens. On lui attribuait l'invention de la flûte, instrument qui, chez les Grecs, tenait le premier rang après la lyre. Comme Calliope, Euterpe était la muse des poètes lyriques, mais elle présidait surtout à la musique, ainsi que ses sœurs Érato et Polymnie. Les bas-reliefs antiques la représentent souriante, couronnée de fleurs, entourée d'instruments de musique, et tenant à la main une flûte double, parfois remplacée par des trompettes.

ÉVOLUTIONS. — Dans les grands opéras, les drames à spectacle, les féeries, dans tous les ouvrages enfin à grand déploiement scénique et où un personnel très nombreux est appelé à prendre part à l'action, ce personnel doit souvent opérer des mouvements très importants, soit régulièrement, soit tumultueusement, soit ensemble, soit en sens divers. Ce sont ces mouvements qui prennent le nom d'évolutions et qui, dans une mise en scène réglée avec habileté, produisent parfois des effets saisissants.

EXCURSIONS. — Dans les grandes villes de province, les théâtres jouent généralement cinq ou six fois par semaine, quelquefois tous les jours ; dans les villes moins importantes, on ne donne que trois représentations, les mardi, jeudi et dimanche ; enfin, dans le plus grand nombre, on ne joue que le jeudi et le dimanche, dans quelques-unes même le dimanche seulement. Mais, pour ces dernières surtout, comme le produit d'un si petit nombre de spectacles ne suffirait pas à couvrir les frais d'une entreprise théâtrale, on fait ce qu'on appelle des *excursions :* c'est-à-dire que, sans quitter la ville où elle est installée, la troupe s'en va chaque semaine donner une ou deux représentations dans quelque localité avoisinante ; on part dans la journée, on joue le soir, et l'on

repart après le spectacle pour rentrer coucher chez soi. Ceci n'est plus l'exercice d'un art, mais celui d'un métier singulièrement pénible et dépourvu de toute poésie.

EXCUSES AU PUBLIC. — Tout n'était pas rose jadis dans le métier de comédien, et la vie de théâtre, si elle avait ses avantages, avait bien aussi ses inconvénients et ses ennuis, pour ne pas dire ses douleurs. Au dix-huitième siècle, l'acteur était en quelque sorte la chose, l'esclave du public, lequel public avait ses caprices, ses boutades, ses fantaisies, ses cruautés, et ne se faisait nul souci de blesser, d'outrager, parfois d'humilier jusqu'aux artistes qui lui étaient le plus chers. Ce public était d'ailleurs très chatouilleux, très susceptible, toujours porté à croire que le comédien voulait lui manquer de respect, et dans ce cas devenait impitoyable. Le parterre de nos théâtres était nerveux au delà de toute expression, injuste souvent dans des colères que rien ne légitimait, et toujours prêt à user du sifflet avec ou sans apparence de raison. Les mœurs théâtrales différaient alors essentiellement de celles que nous voyons aujourd'hui, et amenaient souvent les scènes les plus regrettables. Un acteur tardait-il un peu trop à faire son entrée, ou manquait-il de mémoire en scène, ou semblait-il n'être pas en possession de tous ses moyens? vite, le sifflet faisait rage, ou il voyait pleuvoir sur lui toute une série d'interpellations plus ou moins congrues. Parfois, l'acteur répondait (car, à cette époque, des colloques fréquents s'établissaient entre la salle et la scène). et, si sa réponse déplaisait, les sifflets redoublaient, les clameurs s'accentuaient; la patience échappait-elle à celui qui était l'objet de traitements si fâcheux? laissait-il entendre à son tour un mot un peu malsonnant? ou bien une parole, un geste de sa part étaient-ils mal interprétés par les spectateurs? alors c'était des vociférations, des huées, des injures, un tapage infernal. *En prison! Au For-l'Évêque!* s'écriait-on de toutes parts; mais avant tout on exigeait des excuses de la part de l'artiste qui avait manqué au public, ou qui était censé lui avoir manqué.

En de telles circonstances, que pouvait faire le pauvre comédien? Quels que fussent sa fierté, et son honnêteté, et le sentiment qu'il pouvait avoir de sa dignité, il avait affaire à plus fort que lui, et généralement il lui fallait céder, car il n'y avait pas d'autre issue à la situation dans laquelle il se trouvait engagé. Il faut remarquer en effet que cette situation n'était en rien modifiée par le fait, qui se produisait quelquefois, de son envoi en prison sur l'ordre des gentilshommes de la chambre (Voy. ce mot) : le public impitoyable ne manquait pas alors, quand il reparaissait à la scène après quelques jours de captivité, d'exiger de lui avant toute chose, avant qu'il pût prononcer une parole, des excuses relatives à la conduite qu'on lui reprochait. Et notez qu'il ne s'agissait pas en ce cas de paroles plus ou moins banales, mais d'excuses véritables, de regrets explicites qui devaient être exprimés *à genoux,* devant toute la salle assemblée.

Quelques-uns s'en tiraient, et sauvaient leur fierté vis-à-vis d'eux-mêmes par un trait d'esprit audacieux, par un sous-entendu habile et hardi, dont la portée échappait à l'attention de leurs auditeurs. A la vérité, ce n'était là qu'une satisfaction en quelque sorte platonique et tout à fait personnelle, toute raison étant en apparence donnée au public; mais n'est-ce pas déjà quelque chose en telle occurrence? L'un des plus jolis exemples de ce genre est celui qui fut donné par un artiste à qui l'on reprochait d'avoir traité les spectateurs d'imbéciles, et de qui l'on exigeait des excuses; il les fit en cette phrase courte, qui est un chef-d'œuvre de malice hardie, et dans laquelle, on peut le dire, le public ne vit que du feu :

« Messieurs, je vous ai appelés imbéciles; c'est vrai. Je vous fais mes excuses; j'ai tort. »

Un autre, — c'était Quinault-Dufresne, artiste fameux pourtant et chéri du public, — eut maille à partir un jour avec lui, et agit de même façon. Voici comment l'abbé de Laporte raconte l'anecdote :

Dufresne, jouant dans *Childéric* (tragédie de Morand) d'un ton de voix trop bas, un des spectateurs cria : *Plus haut!* L'acteur, qui croyoit être le prince qu'il représentoit, répondit sans s'émouvoir : *Et vous, plus bas.* Le parterre indigné répondit par des huées qui firent cesser le spectacle. La police, qui prit connaissance de cette affaire, or-

donna que Dufresne feroit des excuses au public. Cet acteur souscrivit à regret à ce jugement, et, s'avançant sur le bord du théâtre, il commença ainsi sa harangue : « Messieurs, je n'ai jamais mieux senti la bassesse de mon état, que par la démarche que je fais aujourd'hui. » Ce début étoit assurément très injurieux pour le public; mais le parterre, plus occupé de la démarche d'un acteur qu'il adoroit qu'attentif à son discours, ne voulut pas qu'il continuât, dans la crainte de l'humilier davantage, et Dufresne eut la satisfaction de vexer ceux même qui cherchoient à l'abaisser.

Ces habitudes de parterre tapageur persistèrent longtemps, et jusque dans le siècle présent; témoin l'aventure qui, vers 1822, arriva au Gymnase à Perlet, lequel était pourtant, comme autrefois Quinault-Dufresne, l'idole du public. Il avait à chanter dans une pièce nouvelle, *le Comédien d'Étampes*, un air anglais que les spectateurs avaient pris en goût; voici qu'un jour Perlet s'obstine, on ignore pour quelle raison, à ne pas vouloir chanter cet air. Le public se fâche, l'artiste continue de résister, un tapage épouvantable s'ensuit, et, sur l'ordre de l'autorité, Perlet est conduit à Sainte-Pélagie pour y réfléchir sur les suites de son obstination. Trois jours après, il reparaît sur la scène; aussitôt on réclame des excuses, et Perlet, s'avançant, déclare d'une voix émue, mais respectueuse, que son intention n'avait pas été de manquer au public. Mais cela ne satisfait pas les turbulents, des cris violents de : *A genoux!* se font entendre de divers côtés, et, devant l'impassibilité de Perlet, l'orage devient tel que l'artiste s'évanouit. Revenu à lui, il s'avance de nouveau vers les spectateurs, et leur dit d'une voix ferme : « Messieurs, j'ai eu deux fois l'honneur de vous déclarer que je n'avais pas eu l'intention de manquer au public; je vous le répète pour la troisième fois, mais dès ce moment je cesse d'être comédien. » Devant cette détermination résolument annoncée et la retraite de l'acteur, le public retrouva des sentiments plus humains et comprit qu'il avait été trop loin. Perlet fut rappelé, des témoignages de sympathie et d'affection lui furent prodigués de tous côtés, et l'artiste continua sa brillante carrière. Je crois que c'est là le dernier incident de ce genre que l'on puisse signaler.

EXÉCUTANTS. — Tous les artistes, soit instrumentistes, soit choristes, qui prennent part à l'exécution d'une œuvre musicale. Cette expression ne s'applique pas aux chanteurs chargés des rôles ou des parties principales, lesquels prennent le nom de solistes; elle ne concerne que les artistes de l'orchestre et des chœurs.

EXÉCUTION. — Action collective de tous les artistes qui prennent part à l'interprétation d'une œuvre musicale. S'il s'agit d'une œuvre scénique, c'est-à-dire d'un opéra, on fera volontiers deux parts : l'interprétation, qui s'applique aux acteurs chargés des rôles, et l'exécution, qui comprend l'orchestre et les chœurs; s'il s'agit d'une œuvre de concert : oratorio, poème lyrique, symphonie, chœur, quatuor, le mot exécution s'étend indistinctement à tous les artistes qui y concourent, quels que soient leur part et leur rôle dans l'ensemble.

EXODE. — C'était, avec le prologue, l'épisode et le chœur, une des parties de quantité de la tragédie chez les Grecs, qui donnaient ce nom à tout ce qui était dit entre les chants du chœur. Les Latins connurent aussi l'exode, mais sous une autre forme. Voici comment Chamfort, dans son *Dictionnaire dramatique,* caractérise l'exode en ce qui les concerne :

Chez les Latins, dit-il, c'étoit un poëme plus ou moins châtié, accompagné de chants et de danses, et porté sur le théâtre de Rome pour servir de divertissement après la tragédie. Les plaisanteries grossières s'étant changées en art sur le théâtre des Romains, on joua l'Atellane, comme on joue aujourd'hui la pièce comique après la pièce sérieuse. Le mot exode, *exodia,* signifie issues. Ce nom lui fut donné à l'imitation des Grecs, qui nommoient *exodion* le dernier chant après la pièce finie. L'acteur étoit appelé *exodiarius,* l'exodiaire; il entroit sur le théâtre à la fin des pièces sérieuses, pour dissiper la tristesse et les larmes qu'excitent les passions de la tragédie, et il jouoit cependant la pièce comique avec le même masque et les mêmes habits qu'il avoit eus dans la pièce sérieuse. Mais ce qui caractérisoit particulièrement l'exode, étoit la licence et la liberté qu'on avoit dans cette pièce d'y jouer, sous le masque, jusqu'aux empereurs même. Cette liberté, qui permettoit de tout dire

dans les Bacchanales, cette audace de l'ancienne comédie grecque, se trouvoit ainsi dans les exodes; non seulement les exodiaires y contrefaisoient en ridicule, mais ils y représentoient hardîment les vices, les débauches et les crimes des empereurs, sans que ceux-ci osassent ni les empêcher, ni les en punir. Ce fut le seul dédommagement que les empereurs laissèrent aux Romains après leur avoir ravi la liberté.

Une dame de condition, nommée Mallona, fut accusée d'adultère par l'ordre de Tibère, parce qu'elle n'avoit pas voulu répondre à ses desseins honteux. Elle se priva elle-même de la vie après lui avoir reproché son infamie : ce reproche ne manqua pas d'être relevé dans l'exode qui fut chantée à la fin d'une pièce atellane. — On sait que Néron, entr'autres crimes, avoit empoisonné son père et fait noyer sa mère; le comédien Datus chanta, en grec, à la fin d'une pièce atellane, *Adieu mon père, adieu ma mère;* mais en chantant *Adieu mon père*, il représenta par ses gestes une personne qui boit; et en chantant *adieu ma mère,* il imita une personne qui se débat dans l'eau et qui se noye : ensuite il ajouta : *Pluton vous conduit à la mort,* en représentant aussi par ses gestes le Sénat, que ce prince avoit menacé d'exterminer. Dans ces sortes d'exodes ou de satires, on inséroit encore souvent des couplets de chansons répandus dans le public dont on faisoit une nouvelle application aux circonstances du tems. L'acteur commençoit le premier vers du vaudeville connu, et tous les spectateurs en chantoient la suite sur le même ton. Quelquefois on redemandoit, dans une seconde représentation, l'exode qui avoit déjà été chantée, et on la faisoit rejouer, surtout dans les provinces, où l'on n'en pouvoit pas toujours avoir de nouvelles. — Les exodes se jouèrent à Rome plus de 550 ans, sans avoir souffert qu'une légère interruption de quelques années.

EXODIAIRE. — Acteur qui jouait dans l'exode (Voy. ce mot).

EXPOSITION. — On appelle ainsi la façon dont le sujet d'une pièce est exposé au spectateur dans les scènes qui ouvrent l'action dramatique et en préparent les péripéties. Chamfort a très bien détaillé les conditions dans lesquelles doit se faire une bonne exposition :

L'exposition, dit-il, est la partie du poème dramatique dans laquelle l'auteur jette les fondemens de la pièce, en exposant les faits de l'avant-scène qui doivent produire ceux qui vont arriver, en établissant les intérêts et les caractères des personnages qui doivent y avoir part, et sur-tout en dirigeant l'esprit et le cœur du côté de l'intérêt principal dont on veut les occuper. Mais comme la tragédie est une action, il faut que le poète se cache dès le commencement, de manière qu'on ne s'apperçoive pas qu'il prend ses avantages, et que c'est lui qui s'arrange plutôt que les acteurs n'agissent. Beaucoup d'expositions de nos tragédies ressemblent bien moins à une partie de l'action qu'à des prologues des anciens, où un comédien venoit mettre le spectateur au fait de l'action qu'on alloit lui représenter, en lui racontant franchement les aventures passées qui y donnoient lieu. Le poète s'affranchissoit par-là de l'art pénible de mêler les échaffaudages avec l'édifice, et de les tourner en ornemens. Corneille lui-même ne s'est pas fort élevé au-dessus de cet usage dans l'exposition de *Rodogune*, où, par un acteur désintéressé, il fait faire à un autre, qui ne l'est pas moins, toute l'histoire nécessaire à l'intelligence de la tragédie; et l'histoire est si longue qu'il a fallu la couper en deux scènes, ou l'interrompre pour laisser parler les deux princes qui arrivent, et on la reprend dès qu'ils sont sortis. C'est le plus grand exemple d'une exposition froide : mais aussi c'est ce même Corneille qui en a donné le plus parfait modèle dans *la Mort de Pompée*, où Ptolémée tient conseil sur la conduite qu'il doit tenir après la victoire de César à Pharsale. Cette exposition est imposante, auguste, attendrissante; elle forme en même tems le nœud de l'action.

La première règle de l'exposition est de bien faire connoître les personnages, celui qui parle, celui à qui on parle, et celui dont on parle, le lieu où ils sont, le tems où l'action commence :

> Que dès les premiers vers, l'action préparée,
> Sans peine, du sujet aplanisse l'entrée;
> Le sujet n'est jamais assez tôt expliqué.

Le grand secret est d'exciter d'abord beaucoup de curiosité :

> Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

Toute scène qui ne donne pas envie de voir les autres ne vaut rien.

Si le sujet est grand, est connu, comme *la Mort de Pompée*, le poète peut tout d'un coup entrer en matière; les spectateurs sont au fait de l'action commencée dès les premiers vers sans obscurité.

Mais si les héros de la pièce sont tous nouveaux pour le spectateur, il faut faire connaître, dès les premiers vers, leurs différens intérêts, etc. L'oubli le plus léger suffit pour détruire toute illusion. Une petite circonstance omise ou mal présentée décèle la mal-adresse du poète, et affoiblit l'intérêt. Il faut expliquer tout ce qui le demande, et rien au delà...

On doit tâcher de mettre tout en action, jusqu'à l'exposition. On en impose au spectateur, qui se trouve d'abord dans l'illusion. Il n'apperçoit pas le poète sous les personnages. L'art des préparatifs disparoît. Il est difficile en effet de croire que les discours de deux personnages passionnés ayent d'autre objet que de développer leurs sentimens; et à la faveur de cette émotion, le poète instruit adroitement les spectateurs de tout ce qu'il a intérêt qu'on sache. Si le poète ose débuter par une situation forte, il se mettra dans la nécessité de soutenir le ton qu'il aura pris, et son ouvrage y gagnera.

Si le poète a choisi un sujet dont l'avant-scène ne soit pas trop compliquée, l'exposition en sera plus facile et plus claire : il est à souhaiter que l'action commence dans un jour illustre, ou désiré, remarquable par quelque évènement qui tienne lieu d'époque, ou qui puisse le devenir. Corneille manque rarement à cette règle. Il doit se ménager, autant que son sujet peut le lui permettre, quelque description brillante qui passionne son exposition, comme le discours de Cinna aux conjurés, comme le récit de la mort de Cresfonte dans *Mérope*...

Les principes de l'exposition sont les mêmes pour la comédie. La plus grande attention de l'auteur doit être de faire marcher de front le comique, le développement du sujet et celui des caractères. Quand la pièce est un ouvrage de caractères, il est permis de s'occuper de leur développement plus encore que de l'exposition du sujet. Telle est la première scène du *Misanthrope*, qui est employée principalement à dessiner les caractères d'Alceste et de Philinte.

Ces principes généraux sont de tous les temps et s'appliquent à tous les genres, en tenant compte des tempéraments que comporte chacun de ceux-ci. C'est affaire à l'écrivain de les mettre en pratique selon la nature de son génie et celle de l'œuvre qu'il entend mettre au jour.

EXPRESSION. — L'une des plus nobles facultés du comédien, celle qui lui permet de rendre avec exactitude, avec chaleur, avec vérité, toute la pensée du poète. C'est dans son intelligence, dans son cœur, dans ses entrailles que l'acteur doit trouver la source de l'expression vraie. Il faut, a dit un théoricien, savoir penser avant que de parler ; la facilité d'expression produit l'harmonie, et l'harmonie est la musique du style. L'acteur qui a le don de l'expression remuera les foules, agitera l'âme du spectateur, et excitera chez lui l'enthousiasme et l'admiration. Un critique disait, il y a soixante ans : — « Le geste de Bigottini, éloquent comme la parole ; le chant de Pasta, dramatique comme la poésie de Voltaire ou de Shakespeare ; la fureur de Talma, terrible comme celle des héros d'Homère ; la physionomie de Mlle Georges dans *les Machabées* et dans *Sémiramis*, belle comme la Niobé antique ; l'ingénuité de Mlle Mars, innocente et maligne comme celle d'une fille de seize ans à son premier amour ; le naturel de Michot, vrai comme la bonhomie d'un paysan suisse : voilà les modèles de l'expression théâtrale, voilà ce qu'il faut admirer, messieurs les amateurs ; voilà ce qu'il faudrait imiter, messieurs les petits acteurs aux grandes prétentions. »

F

FACE. — La scène d'un théâtre a naturellement deux extrémités, un commencement et une fin. L'extrémité la plus proche du public, l'avant-scène, s'appelle, en termes de mise en scène, la *face*. L'extrémité opposée, celle qui est représentée par le mur du fond, s'appelle le *lointain*.

FAIRE DE L'ARGENT. — On dit d'une pièce qu'elle *fait de l'argent* quand elle procure au théâtre qui la joue d'abondantes recettes, et que chaque soir elle remplit la salle. D'une pièce dont la carrière produit un résultat contraire, on dit qu'elle « ne fait pas le sou ». Il y a des théâtres qui font toujours de l'argent, d'autres qui n'en font jamais.

FAIRE DE L'EFFET. — Se dit d'un acteur, ou d'une pièce, ou d'un fragment de pièce qui produit une vive impression sur le public et lui arrache des marques non équivoques de satisfaction. On dira que tel acteur a fait beaucoup d'effet dans tel rôle, et que telle scène de tel ouvrage a fait un grand effet.

FAIRE SA FIGURE. — Expression d'argot théâtral. On sait que les comédiens sont obligés, sous peine de paraître livides et horribles en paraissant sous les feux combinés de la rampe et du lustre, de s'enduire le visage de blanc et de rouge placés d'une certaine façon, afin de donner à leur teint l'aspect de la nature et de lui rendre la vivacité que lui ferait perdre l'éclat des lumières qui convergent de tous côtés sur eux. Cette petite opération, à laquelle chacun doit se livrer avant d'entrer en scène, demande à la fois de l'habileté, de l'expérience et du soin. C'est là ce qu'on appelle *faire sa figure*.

FAIRE UNE FUGUE. — Un comédien « fait une fugue » lorsque, au mépris de ses engagements, il abandonne le théâtre auquel il est attaché pour s'en aller joindre une autre troupe dans une autre ville. La *fugue* est justiciable des tribunaux, le départ subit et imprévu d'un artiste étant toujours préjudiciable à un directeur, en entravant la marche du répertoire et en rendant, surtout en province, l'exploitation d'un théâtre extrêmement difficile.

FAIRE LE SERVICE. — A Paris, on appelle *faire le service* le travail qui consiste à préparer et à distribuer les billets de service ou de faveur qui sont délivrés pour une représentation. Lorsqu'il s'agit d'une première, et dans un théâtre important, le service à faire présente toujours de grandes difficultés, en raison des exigences de certains journaux, de certains auteurs, de certains artistes, et aussi de la foule de demandes de tout genre qui assaillent un pauvre directeur, dont la salle ne peut s'agrandir à volonté et qui est toujours condamné à faire des mécontents.

FAIRE DE LA TOILE. — Locution qu'on employait autrefois, et qu'un écrivain d'il y a soixante ans expliquait ainsi : — « *Faire de la toile*, s'embrouiller, ne savoir ce qu'on dit. Les acteurs doués de l'esprit d'improvisation font de la *toile fine*, en paraphrasant une pensée et en donnant ainsi au souffleur le temps de se remettre en bonne route. L'acteur qui reste court et qui ne peut trouver dans son esprit aucun secours contre sa mémoire, fait du canevas. » On comprend encore la signification assez expressive de ces mots : *faire de la toile*, dans le cas dont il est question ; on s'explique moins la valeur de ceux-ci : *battre le job*, qui

leur servaient de synonymes et qui étaient employés dans la même circonstance. Quoi qu'il en soit, les deux expressions sont aujourd'hui hors d'usage.

FAIRE ÉVACUER LA SALLE. — Ceci est un droit qui n'appartient qu'à la police et dont elle n'use, on le comprend, qu'en cas de troubles graves se produisant dans un théâtre, et seulement à la dernière extrémité. On a vu certains ouvrages à allures politiques exciter de telles colères parmi les spectateurs, provoquer entre ceux-ci des scènes si violentes, parfois si sanglantes, que la police ne pouvait se dispenser d'intervenir, et que le seul moyen pour elle de rétablir l'ordre était de faire évacuer la salle. D'autres fois, en province surtout, les spectacles consacrés aux débuts d'une troupe nouvelle étaient aussi le signal de conflits et de désordres sans nom, de rixes brutales, auxquels on ne pouvait mettre fin que par l'évacuation de la salle. Dernièrement encore, à Lille ou à Roubaix, la représentation d'un ancien drame de Monvel, *les Victimes cloîtrées,* donna lieu à des scènes si scandaleuses qu'on dut avoir recours à ce moyen énergique.

FAIT HISTORIQUE. — A l'époque de la Révolution, alors que de graves événements politiques ou militaires surgissaient chaque jour, les nombreux théâtres qui existaient à Paris s'emparaient rapidement de chaque fait qui se produisait ainsi et le transportaient à la scène sous forme de pièces de circonstance. On prit l'habitude de donner à ces productions éphémères la qualification de « fait historique », et ce fut, pendant quelques années, un véritable déluge de pièces de ce genre, dont quelques titres pris au hasard feront comprendre la nature et la portée. On eut ainsi, au théâtre Molière, *le Suisse de Châteauvieux* (1791), à l'Ambigu, *la Journée de Varennes, le Général Custine à Spire* (1791), au Palais-Variétés, *la Mort de Beaurepaire* (1791), au théâtre Feydeau, *le Siège de Lille* (1792), au théâtre Favart, *Le Pelletier Saint-Fargeau* (1793), etc., etc.

FANFARE (LA). — C'est le nom que l'on donne à l'une des fractions distinctes de l'orchestre, celle qui comprend tous les instruments de cuivre, tandis que l'ensemble des instruments à cordes prend le nom de *quatuor,* que celui des instruments à vent en bois s'appelle l'*harmonie,* et qu'on donne le nom de *batterie* à la réunion des instruments de percussion.

FANTASMAGORIE. — La fantasmagorie est un spectacle très curieux, qui consiste à faire apparaître aux yeux des assistants, placés dans une salle très obscure, des spectres et des figures en quelque sorte lumineux, qui sont rendus visibles, et dans certaines conditions particulières, à l'aide des illusions de l'optique. Les moyens employés et les effets produits, en matière de fantasmagorie, ont été ainsi exposés par un écrivain :

Les principes qui constituent la fantasmagorie sont aussi ceux sur lesquels repose la lanterne magique. Les objets sont éclairés et amplifiés par les mêmes verres, ajustés de la même façon; seulement, dans la fantasmagorie, on a modifié le but des diverses parties de la machine, afin de produire un effet saisissant. Chacun sait que dans la représentation des images par la lanterne magique le spectateur se trouve placé entre celle-ci et la toile qui les reçoit; dans la fantasmagorie, la toile est tendue entre le spectateur et l'instrument. Voici comment les choses se passent dans une séance fantasmagorique. Le spectateur, plongé dans l'obscurité la plus profonde, voit briller d'abord dans un très grand éloignement un point presque imperceptible, qui, s'agrandissant peu à peu à mesure qu'il avance, finit par se peindre aux yeux comme un fantôme lumineux. Ce fantôme continue d'approcher lentement, puis tout à coup se précipite sur le spectateur et rentre immédiatement dans les ténèbres d'où il est sorti : l'illusion produite est complète, et l'on comprend sans peine que dans des temps d'ignorance une pareille puissance d'évocation devait passer pour le résultat de quelque pacte infernal. Ces effets d'une apparence si extraordinaire sont pourtant très faciles à obtenir. Une lanterne magique ordinaire est disposée de manière à pouvoir s'éloigner ou se rapprocher du tableau de taffetas gommé ou de toile cirée unie sur lequel vient se peindre l'image du fantôme. Derrière cette toile est placée la lumière. Les verres de la lanterne magique sont disposés de telle sorte que, suivant que l'opérateur avance ou recule sans bruit

son appareil, lequel repose sur des roulettes garnies de drap, les objets représentés se montrent plus petits ou plus grands.

Les apparitions produites par la fantasmagorie sont de diverses sortes : les unes, d'abord très petites et semblant comme un point lumineux dans l'éloignement, grandissent et se rapprochent progressivement jusqu'au moment où le spectateur les croit sur lui, et s'évanouissent alors subitement; d'autres se montrent tout à coup au milieu de l'assemblée, puis s'éloignent et semblent parcourir toutes les parties de la scène; enfin, d'autres encore ont une grandeur fixe, mais sont douées de mouvement et paraissent animées, de façon quelquefois à produire des effets étranges. C'est dans cette dernière catégorie qu'il faut ranger l'apparition traditionnelle, et d'un effet comique certain, d'un cuisinier portant sur un plat une énorme tête de veau qui, à un moment donné, vient se placer brusquement sur ses épaules tandis que la tête même du cuisinier va s'ébattre sur le plateau. Ce double mouvement s'opère avec une rapidité telle, et le spectacle en est si singulier, que la surprise se manifeste immanqua-



Séance de fantasmagorie au dix-huitième siècle.

blement par un éclat de rire général. On assure que c'est un escamoteur fameux, Philippe Ledru, connu sous le surnom de *Comus*, qui, vers la fin du dix-huitième siècle, introduisit le premier à Paris, dans ses séances de physique amusante, les effets si curieux de la fantasmagorie.

FANTOCCINI. — Nom italien des marionnettes (Voy. ce mot). Toutefois, les *fantoccini* sont des marionnettes perfectionnées, supérieurs aux *burattini* et aux *pupazzi*, en ce sens qu'ils ne sont pas mis en mouvement seulement par la main de l'opérateur, mais qu'ils obéissent à des fils, à des ressorts, et que par des moyens mécaniques on les fait marcher, sauter, danser, et exécuter enfin d'une façon surprenante tous les mouvements du corps humain.

FARCES. — La farce fleurit en France du quatorzième au seizième siècle, au temps des mystères, des soties et des moralités. C'était un genre de petites pièces courtes, d'un comique bas, trivial, burlesque et la plupart du temps très licencieux, qui cherchaient surtout à exciter le gros rire de la foule, sans s'inquiéter de savoir si elles offensaient le goût des esprits délicats. La farce tirait son nom, dit-on, d'un genre de poésie très usité au moyen âge et qui prit naissance vers le dixième ou onzième siècle; cette poésie, écrite alternativement en latin et en langue d'*oc* ou en langue d'*oil*, était appelée *farcia* ou *farcita*, parce que le texte latin était comme *farci* de termes vulgaires ajoutés après coup.

La farce est la mère de notre comédie, mère aux allures un peu libres, il en faut convenir, mais pleine de cette gaieté gauloise qui est un produit naturel de notre sol et à qui Rabelais, Montaigne, la Fontaine et Molière ont donné sa plus haute expression littéraire. Lorsque le peuple, à Paris comme en province, commença à se montrer un peu las de la sévérité des mystères et des miracles, et peut-être surtout de la longueur de leur représentation, les clercs de la Basoche et les Enfants-sans-Souci songèrent à faire concurrence aux Confrères de la Passion en remplaçant les drames trop édifiants de ceux-ci par des farces et des soties, qui, outre qu'elles n'exigeaient point la pompe scénique des mystères, ne réclamaient qu'un petit nombre d'acteurs doués d'un bon sentiment comique.

Ce nouveau théâtre facétieux, dit M. Paul Lacroix, s'ouvrit d'abord en plein air, sur les champs de foire, dans les halles, au milieu des carrefours de la ville. Deux ou trois bateleurs, montés sur des tréteaux, affublés d'oripeaux, le visage noirci ou enfariné, dialoguaient avec une verve graveleuse quelques scènes de mœurs populaires, qui avaient pour sujet presque invariablement l'amour et le mariage. Ces canevas, peu décents par eux-mêmes, prêtaient merveilleusement à des improvisations plus indécentes encore. Plus tard, aux improvisations succédèrent des pièces écrites en vers ou plutôt en lignes rimées, qui n'empêchaient pas l'acteur d'improviser encore et qui donnaient de la marge à sa pantomime licencieuse. Il n'en fallut pas davantage pour enlever aux Confrères de la Passion la plupart de leurs spectateurs et pour rendre leurs représentations moins productives.

Ce fut en vain que les Confrères de la Passion essayèrent de faire concurrence à leurs redoutables rivaux, soit en intercalant dans les mystères certains épisodes burlesques, certains personnages bouffons, qui apportaient quelque diversion à la gravité du sujet, soit en créant sous le nom de *moralités* un nouveau genre de pièces dialoguées, dont l'allégorie satirique et morale faisait à peu près tous les frais; ce fut en vain : les joueurs de farces étaient toujours mieux accueillis que la troupe de l'hôpital de la Trinité, et le public qu'ils divertissaient prit parti pour eux quand ils furent persécutés par la prévôté de Paris, qui voulut s'opposer à l'installation permanente de leur théâtre. Il était trop tard désormais pour supprimer un genre de spectacle qui allait si bien à l'esprit français : on ne put que lui prescrire des bornes et le subordonner, pour ainsi dire, au privilège accordé par Charles VI aux Confrères de la Passion. En conséquence, les Confrères signèrent avec les Enfants-sans-Souci un traité d'alliance, par lequel ces derniers devaient exploiter, de concert avec eux et sur la même scène, les trois genres dramatiques qui se partageaient le domaine encore restreint de l'art théâtral. Il fut convenu entre les deux troupes rivales qu'elles se mettraient en valeur l'une par l'autre, et qu'elles joueraient à tour de rôle la *moralité*, la *farce* et le *mystère*, pour varier leurs représentations.

Le mystère était religieux ; la moralité était



grave et allégorique; la sotie avait un but satirique; la farce fut essentiellement burlesque. Les titres de quelques-unes de celles qui nous sont restées (sur des milliers qui ont été jouées, sinon écrites), l'indiquent suffisamment : *la Farce des hommes qui font saler leurs femmes, à cause qu'elles sont trop douces; la Farce des Bossus; la Farce joyeuse et récréative d'une femme qui demande des arrérages à son mari.* Je m'arrête ici, car la plupart de ces titres en disent plus long qu'il ne faudrait et indiquent trop crûment le caractère licencieux du genre; il en est pourtant qui n'ont point de signification extérieure, et qui ne laissent pas prévoir la nature de l'œuvre : tels sont ceux de *la Farce du Retraict* (l'une des plus salées, pourtant); *la Farce de Pernet qui va au vin; la Farce du Munyer de qui le diable emporte l'âme en enfer; la Farce du pot au laict; la Farce nouvelle des cinq sens de l'homme; la Farce de frère Guillebert,* etc., etc.

Les farces du quinzième et du seizième siècle, dit encore M. Paul Lacroix, qui furent le berceau de la vraie comédie, contribuèrent néanmoins au relâchement des mœurs, malgré l'esprit, la gaieté et la malice qu'on y trouve presque toujours et qui les recommandent encore à l'étude des curieux; la plupart ne furent jamais imprimées; presque toutes ont été perdues et anéanties : on ne les connaîtrait plus que par ouï-dire, si deux publications récentes ne nous en avaient pas remis au jour environ cent cinquante, qui ont échappé ainsi à une destruction systématique. « On ne sçauroit dire, écrivait Antoine du Verdier, sieur de Vauprivas, dans sa *Bibliothèque françoise*, imprimée à Lyon en 1584, on ne sçauroit dire les farces qui ont été composées et imprimées, si grand en est le nombre; car, au passé, chascun se mesloit d'en faire, et encore les histrions, dits Enfants-sans-Soucy, en jouent et récitent. Or n'est la farce qu'un acte de comédie, et la plus courte est estimée la meilleure, afin d'éviter l'ennuy qu'une prolexité et longueur apporteroit aux spectateurs. » Du Verdier ajoute que, selon l'*Art de rhétorique* de Gratian du Pont, il faut que la farce ou sotie ne passe pas cinq cents vers. Outre la farce proprement dite, il y avait aussi des dialogues joyeux à deux personnages, des monologues et des sermons joyeux, que récitait un seul comédien. De cette multitude de farces qui ont été représentées et imprimées souvent, dix ou douze seulement avaient été sauvées; car les ecclésiastiques et les personnes dévotes étaient parvenus à faire disparaître tous les exemplaires de ces compositions libres ou obscènes : on ne s'explique pas autrement pourquoi tant de farces imprimées, tant d'éditions successives ont disparu, sans laisser de traces.

De toutes ces farces, pourtant, il en est une qui surgit, puissante et magistrale, merveilleuse en son unité comique et scénique, et qui est le chef-d'œuvre de notre théâtre primitif : c'est celle de *Maistre Pierre Pathelin,* qui suffirait à la gloire de celui qui l'a écrite, et dont cependant depuis plus d'un siècle on a recherché l'auteur sans le pouvoir découvrir avec certitude. Cette farce, véritablement épique et typique, est-elle l'œuvre de François Villon, ou de Pierre Blanchet, ou d'Antoine de La Sale, à qui on l'a successivement attribuée, ou de quelque autre encore? Jusqu'ici on en est réduit aux conjectures sur ce sujet, et il est vraisemblable que le jour ne se fera jamais sur une question pourtant si intéressante. Quoi qu'il en soit, on ne saurait oublier, dès qu'on fait connaissance avec tous ces personnages devenus légendaires, ni maître Pathelin et sa femme Guillemette, ni le drapier Guillaume Joceaume, ni le berger Thibault Aignelet, ni le juge lui-même, et la farce française n'eût-elle produit que cet admirable chef-d'œuvre, ce modèle de vrai comique, qu'elle serait digne de l'étude à laquelle elle a donné lieu depuis tant d'années. Molière avait parmi ses livres la farce de *Maistre Pathelin,* et le plus bel éloge qu'on puisse faire de celle-ci, c'est de supposer, avec vraisemblance, qu'elle a pu l'inspirer plus d'une fois pour ses farces immortelles.

FARCEURS. — C'est ainsi qu'on appelait ceux qui jouaient des farces, soit, à l'origine, sur les places publiques et dans les carrefours, soit, plus tard, à l'Hôtel de Bourgogne, où la farce, on le sait, était en grand honneur. Ici, les farceurs avaient nom Jodelet, Gros-Guillaume, Turlupin, Gauthier-Garguille, Guillot-Gorju, etc. On donna ce nom aussi aux premiers comédiens italiens qui vinrent en France, Scaramouche, Arlequin, le Docteur, Pantalon, Trivelin, Mezzetin... Molière lui-même, quoiqu'il fût un grand comédien, fut pendant longtemps

qualifié de farceur, et il figure à ce titre avec tous ceux que je viens de nommer, sur un tableau très curieux appartenant à la Comédie-Française et qui porte cette inscription : *Farceurs françois et italiens, depuis soixante ans. Peint en 1671.*

FARD. — Se dit du mélange de blanc et de rouge que le comédien doit appliquer sur son visage, afin que la crudité de la lumière artificielle ne le fasse pas paraître livide et blême, comme cela aurait lieu sans cette précaution. (Voy. FAIRE SA FIGURE.)

FARSA (FARCE). — C'est le nom que les Italiens donnent à de petites pochades musicales, de petits opéras bouffes en un acte, qui n'ont pas plus d'importance que les petites opérettes à proportions mignonnes que l'on jouait naguère aux Bouffes-Parisiens. Pourtant de grands musiciens, à l'occasion, ont écrit des bleuettes de ce genre, et l'on connait des *farse* signées des noms illustres de Paisiello et de Cimarosa. Une *farsa* de Rossini est restée célèbre : c'est celle qui est intitulée *Bruschino, o il Figlio per azzardo.* Jadis, ces petits ouvrages se jouaient dans l'entr'acte d'un opéra sérieux, et le président de Brosses, dans ses curieuses *Lettres sur l'Italie,* raconte en avoir entendu une ainsi à Bologne : — « ... Il y a, dit-il, un bouffon et une bouffonne qui jouent une farce dans les entr'actes, d'un naturel et d'une expression comique qui ne se peuvent ni payer, ni imaginer. Il n'est pas vrai qu'on puisse mourir de rire, car à coup sûr j'en serois mort, malgré la douleur que je ressentois de ce que l'épanouissement de ma rate m'empêchoit de sentir, autant que je l'aurois voulu, la musique céleste de cette farce. Elle est de Pergolèse. »

FAUTEUIL. — Le fauteuil, dans les théâtres, est d'invention assez récente, et son usage ne remonte guère à plus d'une trentaine d'années. Auparavant, les banquettes étaient simplement divisées en stalles, comme le sont celles de nos omnibus. On est incomparablement mieux assis et plus à son aise dans les fauteuils d'aujourd'hui, mais il n'est pas inutile d'ajouter qu'en revanche les places sont incomparablement plus chères. Il n'y a de fauteuils qu'à l'orchestre et au balcon ou à l'amphithéâtre des premières.

FÉERIE. — La féerie est une pièce à grand spectacle, dont l'action repose toujours sur un sujet fantastique ou surnaturel, et dont l'élément merveilleux fait surtout les frais. Grâce à cet élément, qui lui permet de ne compter ni avec la logique des faits ni avec celle des idées, elle se meut tout à son aise et à sa fantaisie, dans un monde et dans un milieu conventionnels, sans prendre souci de la vraisemblance, et n'ayant d'autre objectif que de s'entourer de tout le prestige, de toute l'illusion, de toute la puissance que peuvent lui prêter le luxe de la mise en scène, la splendeur du décor, la richesse du costume, les grâces de la danse, le charme de la musique, en un mot tout ce que le déploiement scénique le plus fastueux, le plus étrange, le plus varié peut réunir pour surprendre, éblouir et enchanter le spectateur.

La féerie serait assurément un spectacle adorable, si elle était aux mains d'un vrai poète, se laissant entraîner librement au caprice de son imagination, et capable tout à la fois de charmer l'esprit de ses auditeurs et d'émerveiller leurs yeux. Par malheur, il arrive que l'on compte trop sur la beauté du spectacle matériel, et que celui-ci ne fait trop souvent que servir de passeport aux inepties les plus grossières et aux fables les plus ridicules, racontées dans une langue que désavouerait le dernier des cuistres littéraires. Malgré tout, le public court toujours en foule à toutes les féeries qu'on lui sert, parce qu'il adore ce spectacle vraiment magique que les progrès de la mise en scène savent rendre chaque jour plus séduisant, et qui n'a que le tort de laisser trop étouffer le principal sous les splendeurs d'un accessoire éblouissant. Nous n'en sommes plus, par malheur, au temps où Shakespeare écrivait *la Tempête* et *le Songe d'une nuit d'été,* et, sous ce rapport, il faut bien se contenter des rapsodies qui ont cours.

Le genre de la féerie n'est pas d'une exploitation aussi récente qu'on serait porté à le supposer, et, en ce qui concerne la France, ce n'est pas, comme on l'a dit parfois, sur les théâtres



Planche XXIV. — Affiche illustrée représentant deux des principaux personnages de la féerie *les Pilules du Diable* : Seringuinos et Sottinez. (Tiré de la collection d'affiches de M. Dessolliers.)

de notre ancien boulevard du Temple qu'il a pris naissance. Il y a tantôt deux siècles et demi que le public parisien a commencé à donner des preuves de sa grande sympathie pour les pièces de ce genre, et l'ancien théâtre du Marais se rendit fameux, dès le milieu du dix-septième siècle, par le luxe et la magnificence qu'il déployait dans ses grandes « pièces à machines, » qui n'étaient autre chose que des féeries, — mais des féeries où la place occupée aujourd'hui par des fées et des enchanteurs était tenue par les dieux de l'Olympe. Avant même que Pierre Corneille eût fait représenter *Andromède* et *la Toison d'or,* qui sont de simples féeries, l'abbé Boyer avait, dès 1648, donné au Marais sa grande tragédie « à machines » intitulée *Ulysse dans l'île de Circé ;* c'est au même théâtre qu'il donna encore *les Amours de Jupiter et de Sémélé,* et que de Visé fit jouer successivement diverses pièces du même genre, *les Amours de Vénus et d'Adonis* (1670), *les Amours du Soleil* (1671), *le Mariage de Bacchus* (1672). Enfin la *Psyché* de Corneille et Molière, représentée en 1670, peut certainement passer pour une féerie, et il en faut dire autant de tous les opéras de Quinault et Lully, qui constituaient des féeries extrêmement compliquées, entre autres *Persée, Phaéton, Bellérophon* et *Proserpine.* De sorte que quand, dans les dernières années du siècle dernier, le gentil petit théâtre des Jeunes-Artistes offrit à son public *Arlequin dans un œuf, les 24 Heures d'Arlequin,* quand, un peu plus tard, la Gaîté faisait courir tout Paris avec son fameux *Pied de mouton*, l'un et l'autre ne faisaient que renouer une tradition seulement interrompue.

C'est ce légendaire *Pied de mouton,* du reste, qui raviva le goût inépuisable des Parisiens pour la féerie, et qui, il faut le dire aussi, servit par la suite de type presque invariable pour la construction de ce genre de pièces. Voici ce qu'un écrivain théâtral, Saint-Agnan Choler, en disait, en parlant de la féerie au point de vue général :

Le Pied de mouton eut un nombre immense de représentations, et, en termes de journal, fit courir tout Paris. Dans cette pièce, un des personnages recevait d'une fée ou d'un génie un talisman à l'aide duquel il opérait une foule de merveilles, qui fournissaient au machiniste un thème fécond et au public une suite d'étonnements sans cesse renouvelés. Ce succès amena nécessairement les imitations, et dès lors le cadre des féeries fut irrévocablement fixé. Dans toutes les féeries possibles, les personnages sont protégés par des puissances supérieures, bonnes ou mauvaises, dont les influences se balancent, se combattent, se vainquent tour à tour, et qui arment leurs favoris de talismans plus ou moins efficaces. Au reste, l'invention était loin d'être nouvelle, et on la retrouve dans les arlequinades, où la possession de Colombine est toujours assurée à Arlequin par sa batte, don d'une fée bienfaisante, qui le défend contre les maléfices des mauvais génies. On comprend facilement combien cet antagonisme entre deux influences surnaturelles peut amener d'effets variés et d'étranges complications. Cependant, la tâche de l'auteur qui dispose de si fécondes ressources n'est pas aussi facile qu'elle le paraît au premier coup d'œil. En effet il est soumis, comme le librettiste, au compositeur, au contrôle du décorateur et du machiniste : et les possibilités du merveilleux théâtral, les opérations de l'escamotage à l'aide duquel s'exécutent les changements à vue, les transformations, etc., étant après tout assez bornées, il lui faut maintenir son imagination dans de certaines limites, et subordonner les fantaisies de l'invention aux nécessités positives de l'exécution.

Du fond même de ce genre, essentiellement capricieux, et d'ailleurs peu porté aux prétentions littéraires, il résulte que toutes les libertés, toutes les licences même, lui sont permises, et qu'il ne reconnaît, en fait de limites et de règles, que celles dont nous venons de parler. Selon la volonté de l'auteur, il touche indifféremment au comique et au tragique : il chante avec le vaudeville, il se répand avec la farce en gros rires et en plaisanteries dévergondées, il pousse avec le drame quelques cris de douleur et suspend aux yeux du spectateur une larme que sèche bientôt la variété, la mobilité qui est son essence. Aussi est-il impossible d'aborder, même en vagues paroles, cette poétique aux larges horizons. Tout ce qu'on peut dire de la féerie, c'est qu'elle doit être nécessairement surprenante, amusante si elle peut, intéressante si elle veut. Pour ajouter l'exemple au précepte, citons comme modèle du genre la célèbre féerie jouée au Cirque Olympique sous le titre de *les Pilules du Diable.*

Les Pilules du Diable ont en effet détrôné *le Pied de mouton* dans l'affection des Parisiens, et depuis quarante ans qu'elle a paru pour la première fois, cette féerie véritablement amusante

a obtenu un nombre prodigieux de représentations, qui se chiffre aujourd'hui par près de quinze cents. Cependant, il faut dire que depuis un demi-siècle un grand nombre de féeries ont été représentées, qui presque toutes ont trouvé de grands succès. Parmi les meilleures, on doit signaler *la Biche au bois, les Sept Châteaux du diable, le Petit Homme rouge, les Quatre Éléments, les Contes de la mère l'oie*, puis *les Sept Merveilles du monde, le Chat botté, la Chatte blanche, les Bibelots du Diable, les Mille et une nuits, Rothomago, Riquet à la houppe, Cendrillon, Peau d'Ane*, etc., etc.

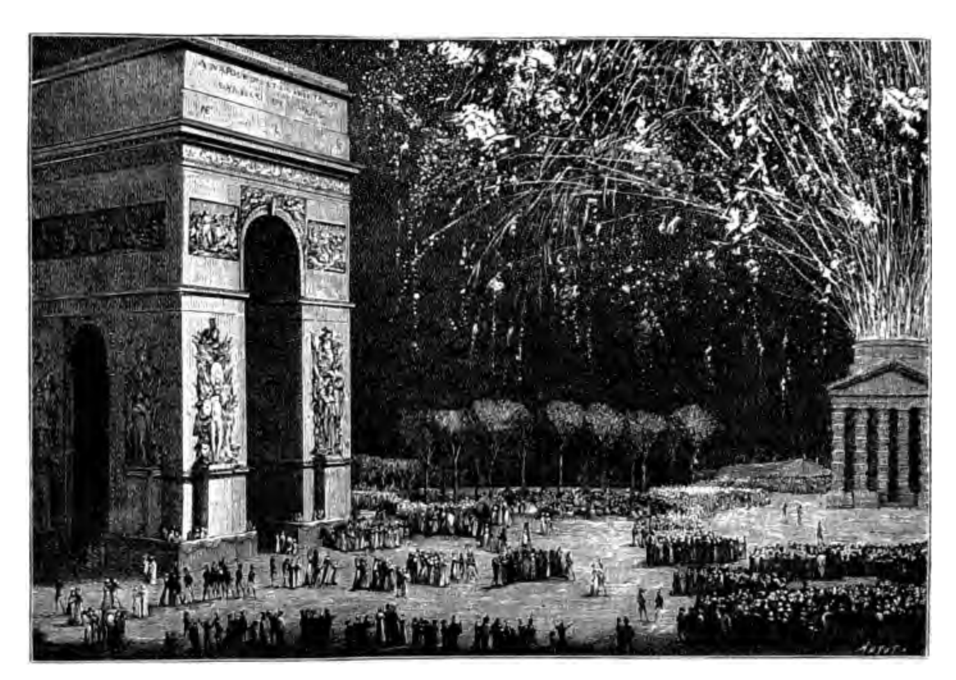
La représentation d'une féerie exigeant un théâtre vaste et particulièrement machiné, ce genre de pièces ne se joue que sur un petit nombre de scènes, où les changements à vue, les trucs, les travestissements, les apothéoses, puissent se produire avec facilité. En première ligne, parmi ces théâtres, se trouve le Châtelet, qui a été construit et aménagé spécialement à cet effet, comme étant le successeur direct de l'ancien Cirque-Olympique du boulevard du Temple ; viennent ensuite la Porte-Saint-Martin et la Gaîté, qui, l'une et l'autre, sont aussi très bien machinées et de façon à jouer les pièces à plus grand spectacle possible. Quant aux autres théâtres, ce n'est que par exception qu'on voit parfois l'un d'entre eux se livrer à un essai plus ou moins timide dans un domaine qui n'est pas le leur et qui ne saurait leur appartenir sérieusement.

FERME. — Terme de machinerie théâtrale. Une ferme est une partie de décoration montée sur châssis, qui se tient droite sur la scène et qui monte toujours des dessous, en passant par les trappillons. Tout fragment de décor qui se tient debout et qui n'est ni rideau ni châssis de coulisses, est une ferme. Le fond d'un décor fermé est toujours une ferme ; ferme aussi la maisonnette qui tient le milieu de la scène dans un décor de paysage, et l'arbre qui est auprès, et le buisson qui se trouve au côté opposé ; ferme encore, dans une place publique, la fontaine qui s'élève à tel ou tel plan, et la statue placée sur son piédestal, et la colonne qu'on voit dans le lointain. Il y a des fermes très développées et très compliquées, qui comportent des ouvertures nombreuses, telles que portes, fenêtres, etc.; on comprend la précision qu'il faut apporter dans l'ajustement de ces décors pour que leur manœuvre se fasse aisément et qu'ils puissent, sans accident, surgir du dessous par les ouvertures étroites qui leur livrent passage. Parfois, dans un changement à vue, un grand nombre de ces fermes s'engouffrent à la fois dans le plancher, tandis que d'autres, en nombre aussi considérable, apparaissent pour former ou compléter le nouveau décor. Il faut, on le conçoit, que ce double travail soit préparé et combiné avec le plus grand soin, afin que la manœuvre puisse se faire rapidement, sûrement et sans hésitation.

FERMETURE. — En matière de théâtre, *fermeture* et *clôture* ne sont point synonymes, comme on pourrait le croire. La clôture est généralement momentanée : un théâtre fait sa clôture, pour une raison quelconque, mais en indiquant qu'il fera sa réouverture à une époque déterminée. Le mot fermeture implique au contraire avec lui quelque chose sinon de définitif, du moins d'indéfini. Si un directeur fait de mauvaises affaires et ne peut soutenir son exploitation, il fait la fermeture de son théâtre ; si un scandale violent, des désordres publics se produisent dans un établissement de ce genre, et constituent un danger, l'autorité peut ordonner sa fermeture ; des troubles civils ou politiques, une insurrection, une guerre, un siège, amènent naturellement la fermeture des théâtres. Comme on le voit, fermeture et clôture sont deux choses distinctes.

FESTIVAL. — Ce nom s'applique à de grandes fêtes musicales consacrées surtout à l'exécution d'œuvres dans lesquelles l'élément choral tient une place prépondérante, telles qu'oratorios, cantates, etc., et lorsque cette exécution comprend un nombre très considérable de participants. Il faut bien le dire, la France est fort arriérée sous ce rapport, et ne connaît guère que les festivals orphéoniques, qui ne tiennent à l'art véritable que par un fil singulièrement ténu. C'est surtout chez les peuples de race germanique, flamande et anglo-saxonne, où la culture musicale est très géné-

rale et très avancée, que les festivals ont pris tout leur développement et donnent lieu parfois à des spectacles admirables. C'est en Allemagne, en Suisse, en Belgique, en Hollande, en Angleterre qu'il faut aller pour assister à des festivals superbes, d'un caractère puissant et grandiose, destinés à l'exécution, souvent incomparable, des chefs-d'œuvre de Bach, de Haendel, de Mendelssohn, de tous les maîtres qui se sont illustrés dans le genre de l'oratorio. Les grands festivals rhénans sont justement célèbres par toute l'Europe; quant à l'Angleterre, elle se distingue sous ce rapport d'une façon toute particulière, et les festivals périodiques de Londres, de Norwich, de Birmingham, de Brighton et d'autres villes du Royaume-Uni ont acquis une renommée universelle. Mais les Anglais, qui poussent tout à l'excès, donnent en ce genre des fêtes véritablement monstrueuses. Tels de leurs festivals ont une durée de deux, trois, quatre journées, et réunissent un ensemble de trois, quatre et cinq mille exécutants. C'est



Feu d'artifice tiré à la place de l'Étoile (1810) pour le mariage de Napoléon Ier et de Marie-Louise, d'après Debucourt.

ainsi qu'en 1871 un festival colossal avait lieu à Birmingham, comprenant quatre journées, à raison de deux concerts chacune; chaque matinée était consacrée à l'exécution d'un oratorio, tandis que le soir se donnaient des concerts variés (*miscellaneous*); l'une de ces séances produisit une recette de 3,000 livres sterling (75,000 francs), et le produit total des quatre journées, dont le bénéfice était réservé aux pauvres, fut de 353,250 francs! Mais ici, pour vouloir trop faire, on porte tort à l'art, à qui ne profitent point ces exécutions gigantesques. L'immense n'est pas toujours le beau, en musique surtout.

FÊTE DES FOUS. — Voy. Fous (Fête des).

FEU. — On donne le nom de *feu,* au théâtre, à une sorte de gratification qui est attribuée à un comédien, en dehors de ses appointements *fixes,* chaque fois qu'il joue. Le *feu* est d'ailleurs expressément stipulé dans l'engagement. Son importance varie selon celle de l'artiste, et le feu de tel comédien sera de cinq ou de dix francs par soirée, tandis que celui de tel autre atteindra le chiffre de 50 ou de 100 francs. Pour certains artistes, le total des feux d'une année dépasse parfois le chiffre des appointements.

Voici l'origine et l'étymologie du mot, qui remonte juste à deux siècles. Le 28 septembre 1682, les acteurs de la Comédie-Française décidèrent que chacun d'eux recevrait cinq sols pour le bois à chauffer sa loge, c'est-à-dire pour le *feu*, et deux sols six deniers pour la chandelle nécessaire à l'éclairer. On n'avait droit à ce feu que lorsque le froid commençait, et il va sans dire qu'on ne le recevait que lorsqu'on jouait. Le 20 septembre 1700, le feu fut porté à vingt sols, et en 1760 il était fixé à deux livres. De la Comédie-Française, le feu passa plus tard à d'autres théâtres; puis il devint, comme nous l'avons vu, comme une sorte de haute paie attribuée à certains comédiens pour empêcher leurs plaintes et échauffer leur zèle. Il est sûr que le comédien qui touche des feux ne trouve jamais qu'il joue trop souvent.

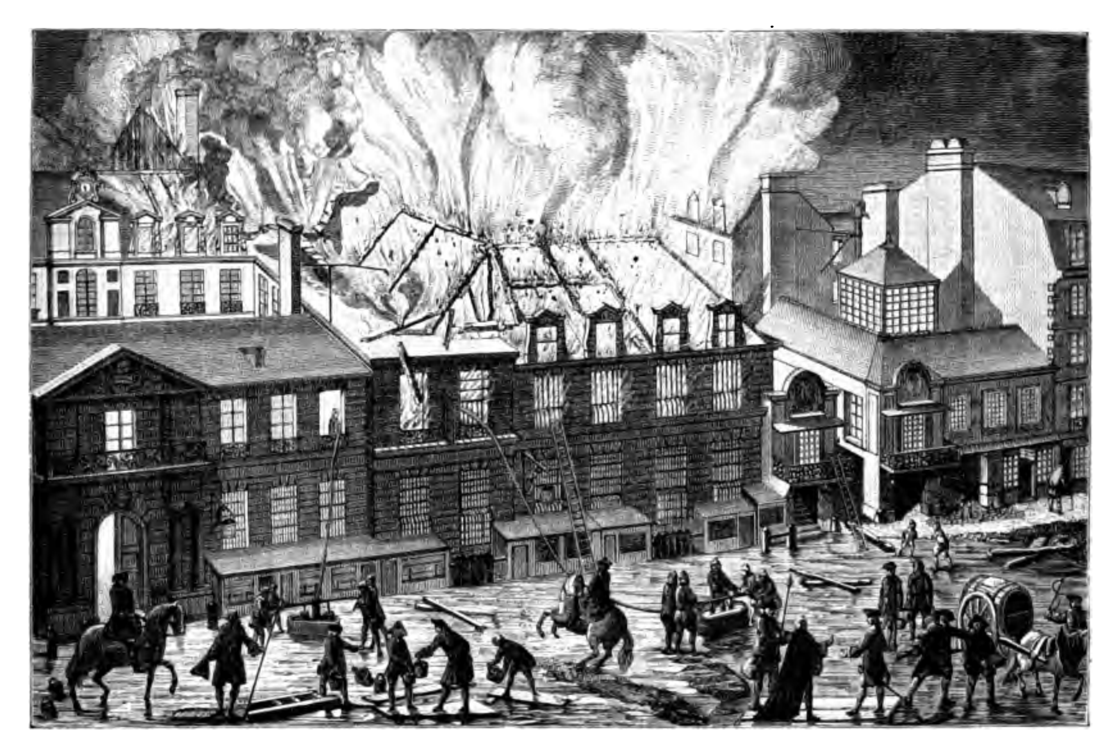
FEU (AVOIR DU). — Pour un comédien, avoir du feu est presque synonyme d'avoir de la chaleur (Voy. ce mot); et cependant, il y a une nuance, et ce qu'on appelle le feu est plus en dehors, plus accusé que la chaleur proprement dite, qui peut parfois être un peu concentrée et se faire jour sans éclat et sans véhémence.



Un artificier, au dix-septième siècle.

FEU D'ARTIFICE. — On sait ce que c'est que ce genre de spectacle, accompagnement obligé de toutes les grandes fêtes publiques ou particulières. Importé en France dans le cours du dix-septième siècle, il devint très populaire à partir du dix-huitième, et fut porté à son plus haut point de splendeur par des artificiers qui étaient de véritables artistes, Torré d'abord, puis la dynastie nombreuse des Ruggieri, qui n'est pas encore éteinte. A l'époque de la Révolution et sous le premier Empire, dans les grands établissements de plaisir où la foule s'assemblait librement et en plein air, tels que l'ancien Colisée, les jardins Marbeuf, de Tivoli, du Vauxhall, l'Élysée Beaujon, les feux d'artifice faisaient tout naturellement partie des divertissements offerts aux spectateurs, qui se pressaient pour admirer les merveilles des Ruggieri,

depuis longtemps passés maîtres en ce genre. Mais on peut s'étonner que les théâtres, endroits clos et couverts, aient trouvé le moyen d'offrir, sans danger, ce spectacle à leur clientèle habituelle. C'est pourtant ce qui se faisait constamment, il y a un peu plus d'un siècle, à la Comédie-Italienne. En parlant de la mort d'un acteur chéri du public de ce théâtre, Jean-Antoine Romagnesi (1742), un chroniqueur du temps s'exprimait ainsi : — « Il emporta les regrets du public, et sa mort fut une époque de la décadence du Théâtre-Italien, qui ne revint en faveur que lorsqu'il donna ses feux d'artifice, dont l'invention ramena le public toujours avide de la nouveauté. » Le même écrivain nous apprend qu'à la première... représentation d'un de ces feux d'artifice, intitulé *les Métamorphoses* (1746), « on vit tomber différens couplets, sur plusieurs airs de vaudevilles connus, qui partoient de l'ouverture ovale



Incendie de la salle de l'Opéra du Palais-Royal, en 1763, d'après une estampe contemporaine.

du cintre, au-dessus du parterre. Ces couplets étoient imprimés sur de petits carrés de papier séparés; ils faisoient allusion aux feux d'artifice en général, et avoient été composés par Messieurs Panard et Gallet, auxquels on eut l'obligation de cette idée ingénieuse. » L'un de ces couplets était ainsi conçu :

Le succès de l'artificier
L'engage à vous remercier;
Grâces à l'extrême indulgence
Dont vous honorez ses travaux,
Messieurs, nous n'avons point en France
Tiré notre poudre aux moineaux.

La vogue de ce divertissement à la Comédie-Italienne se prolongea pendant une dizaine d'années. Les feux d'artifice qui furent ainsi livrés au public s'appelaient *le Tableau, le Berceau, Atlas, le Temple d'Apollon, la Pyramide, la Guinguette, la Terrasse, le Parterre, le Bouquet,* etc. Il en était d'eux comme des pièces nouvelles, et les exécutions s'en renouvelaient autant de fois que le public y trouvait de plaisir.

FEU (LE) AU THÉATRE. — Des désastres effroyables, qui se renouvellent périodiquement et qui souvent coûtent la vie à des

centaines d'individus, ramènent à chaque instant l'attention publique sur cette question si pleine de dangers et de périls : — *Le feu au théâtre !* — question qui se représente avec une fréquence si douloureuse et si fatale. Fatale en effet, les théâtres, par leur nature, semblant destinés dès leur naissance à périr par le feu. De fait, les sinistres de ce genre sont innombrables : et s'ils n'ont pas tous, au point de vue de la vie humaine, des conséquences aussi épouvantables que ceux qui atteignirent, en 1881, le Théâtre-Italien de Nice et le Ring-theater de Vienne, on peut dire qu'il n'y a pas d'années où l'on n'en ait plusieurs à enregistrer. Dans ces derniers vingt ans, on compte cinquante théâtres au moins dont la destruction, presque toujours totale, s'est opérée par le feu.

Qui ne se rappelle l'émotion dont Paris fut saisi, dans la nuit du 26 octobre 1873, à la nouvelle de l'incendie de l'Opéra. Mais c'est merveille, dans une ville semblable, qui compte quarante théâtres et un nombre illimité de spectacles et de cafés-concerts, que pareil fait y soit rare. La catastrophe de l'Opéra, qui n'a coûté la vie qu'à un héroïque caporal de pompiers, n'a guère causé d'autres accidents de personnes. Il n'en est malheureusement pas toujours de même. En 1869, lors de l'incendie du théâtre de Cologne, que le feu avait détruit déjà dix ans auparavant, on compta neuf morts et un bien plus grand nombre de blessés. En 1876, lorsqu'un incendie se déclara à l'Opéra de Cincinnati, pendant une représentation donnée en faveur des élèves pauvres des écoles publiques, une panique épouvantable se produisit : les pauvres enfants qui assistaient en grand nombre au spectacle, n'ayant point la force de se défendre, furent foulés aux pieds par la foule affolée, et pour la plupart écrasés ou étouffés. Beaucoup y perdirent la vie, et bien plus encore furent gravement blessés.

Un désastre terrible encore dans ses conséquences fut l'incendie du théâtre des Arts, à Rouen, en 1876. Ce théâtre, qui venait d'atteindre sa cent-unième année, puisqu'il avait été inauguré en 1776, fut attaqué par le feu le soir, vers sept heures, peu d'instants avant que l'on dût commencer la représentation d'*Hamlet*. Il faut avoir connu ce théâtre, ses couloirs étroits, ses dégagements impossibles, son état de délabrement et de vétusté, pour se rendre compte de ce qui pouvait s'y produire en un pareil moment. Fort heureusement encore peu de personnes étaient entrées dans la salle, lorsqu'une frise, enflammée par un jet de gaz, communiqua le feu aux décors, aux portants, puis bientôt à la scène entière et à tout le bâtiment. Les musiciens étaient à l'orchestre, tout le personnel était sur pied, les machinistes en scène, les artistes dans leurs loges, ainsi que les figurants, parmi lesquels se trouvaient trente-cinq soldats de la garnison. On se fait une idée de l'émotion de tout ce monde, à qui le feu, se propageant avec une rapidité inouïe, coupait de tous côtés la retraite. Il y eut là des scènes déchirantes : des malheureux suffoqués et asphyxiés par la fumée ; d'autres qui tombèrent dans l'horrible fournaise ; d'autres qui, se précipitant par les fenêtres du quatrième ou du cinquième étage, se blessèrent mortellement, en dépit des matelas qu'on apportait de toutes parts et qu'on étendait sur le pavé ; d'autres encore, — détail épouvantable ! — qui, essayant d'ouvrir des fenêtres, laissaient, sans y pouvoir réussir, des lambeaux de la chair de leurs mains aux ferrures rougies par le feu, et furent brûlés sur place. Ce sinistre coûta la vie à plus de vingt personnes, et il y eut trois fois plus de blessés.

Parfois, grâce au ciel ! on n'a déploré que des pertes matérielles énormes, comme dans l'incendie fameux du théâtre de la Reine, à Londres, en 1867. Là, comme presque toujours d'ailleurs, on ne put rien sauver. L'admirable bibliothèque musicale du théâtre, tous les instruments de l'orchestre, un grand orgue superbe, qui n'avait point coûté moins de 1,000 livres sterling, une quantité de décors magnifiques, des milliers de costumes, tout fut la proie des flammes, sans compter la garde-robe particulière des artistes : M. Stanley, miss Clara Kellogg, Mlle Titjens, et jusqu'aux diamants de cette dernière, qui représentaient, dit-on, une valeur de 50,000 francs.

Si l'on veut une liste à peu près complète des théâtres que le feu a dévorés depuis une vingtaine d'années, la voici :

En 1861, le 20 février, le théâtre *Nuovo,* de

Naples, est entièrement détruit. Au mois d'avril, c'est le tour des Nouveautés, de Bruxelles, où le feu prend après la représentation des *Bibelots du Diable*, et du Lycée de Barcelone, envahi par les flammes un quart d'heure avant le moment de commencer le spectacle, et d'où l'on voit les artistes se sauver à demi vêtus, quelques-uns en chemise. Au mois de juin, à Londres, c'est l'immense salle de concerts du Royal Surrey Garden, élevée en 1855 par les soins du fameux chef d'orchestre mulâtre Jullien, l'ancien rival de Musard, qui est dévorée par un incendie.

En 1862, le 1er octobre, le théâtre de Namur, alors en reconstruction, est frappé par la foudre, de façon qu'il n'en reste que les murs. Celui-là jouait de malheur. Il avait été brûlé deux ans auparavant, en 1860, et il le fut de nouveau complètement en janvier 1867.

En 1865, à Londres, le théâtre Surrey, érigé en 1782, incendié en 1805, reconstruit en 1806, brûle pour la seconde fois. Dans le cours de la même année, on signale la destruction du théâtre d'Angers, du Théâtre Royal d'Édimbourg, et du théâtre du Parc, à Stockholm.

Au mois de mars 1866, à la suite d'une répétition du *Bossu* et du *Postillon de Lonjumeau*, qu'on devait jouer le soir, le théâtre de Brest devient la proie des flammes. Peu de jours après, une explosion de gaz qui se produit au théâtre d'opéra de Cincinnati, quelques instants après le spectacle, amène sa destruction et celle de plusieurs maisons avoisinantes; les pertes sont évaluées à deux millions de dollars. Le 22 mai, un des théâtres les plus vastes du monde, l'Académie de musique de New-York, qui pouvait contenir 5,000 spectateurs, disparaît à son tour. Bientôt c'est le théâtre de Bowery, de la même ville, qui est détruit par le feu ; puis celui de la Nouvelle-Orléans ; puis enfin le Grand-Théâtre de Constantinople, qui n'avait pas coûté moins de six millions.

En 1868, il faut mentionner les incendies de l'Oxford Music-Hall, de Londres, du Théâtre-Social, de Trévise, et du théâtre Alberto Nota, de Turin.

1869 est presque aussi fécond en désastres que 1866. Après le théâtre de Cologne, dont il a été parlé plus haut, on déplore la perte du théâtre royal de Dresde, qui avait coûté un million de thalers. Le feu prend pendant que le maître de ballets faisait faire une répétition à son personnel dans la salle de danse, située près des combles ; les danseuses et leur chef ont toutes les peines du monde à s'enfuir, dans leurs costumes légers. Le 30 septembre, à onze heures du soir, notre Hippodrome, construit en 1855, est attaqué par le feu de façon qu'il n'en reste rien. En octobre et en novembre, il en est de même du théâtre Sainte-Isabelle, à Pernambuco, et de la salle Rochester, à New-York.

En 1870, il faut enregistrer les sinistres qui détruisent le théâtre de Brünn (Moravie), le théâtre Alexandria, de Glascow, et celui de Luchon. Quant au superbe théâtre Naum, de Constantinople, il partage le sort de tout un quartier de Péra, qui est réduit en cendres. Il en est de même, en 1871, du théâtre de Darmstadt et du Wall's Opera House, de Washington, et en 1872 du théâtre Niblo, à New-York ; de celui du Prince-of-Wales, à Sydney, et de l'Ethiopian Opera House, à Philadelphie.

Pour l'année 1873, dont la fertilité funèbre veut être particulièrement signalée, on ne compte pas moins de neuf sinistres de ce genre : le 15 janvier, c'est le théâtre d'Odessa; le 23, le Théâtre-National, de Washington ; avant la fin du même mois, le théâtre de la cinquième avenue, à New-York ; le 25 mai, le théâtre royal de La Valette, à Malte, où le feu prend pendant la répétition d'un nouvel opéra, *la Vergine del Castillo;* le 25 juin, l'Alcazar de Marseille ; le 9 novembre, le théâtre de Holiday Street, à Baltimore, le second qui avait été construit en Amérique et dont l'inauguration s'était faite, en 1782, en présence de Washington et de La Fayette ; le 12 septembre, le théâtre de Ford, compris dans l'incendie de tout un quartier de Baltimore ; le 26 octobre, l'Opéra de Paris ; enfin le théâtre du Globe, à Boston, qui brûle, ainsi que les grandes fabriques de pianos des maisons Chickering et Brockett, avec toute une portion de la ville.

En 1874, à Chicago, le théâtre Adelphi brûle dans les mêmes conditions ; puis on signale la destruction du Grand-Théâtre de Kasan, et celle du théâtre d'opéra italien de Tiflis. En

1875, c'est le tour du théâtre de Saint-Brieuc; du théâtre Bellecour, à Lyon; de celui de Leeds (Écosse); de celui de Barmen; enfin, du Théâtre Royal d'Édimbourg, qui est anéanti pour la troisième fois en vingt-deux ans. En 1876, on constate la perte de l'Opéra de Cincinnati et du théâtre des Arts, à Rouen. Enfin, au mois de février 1878, Chicago est de nouveau frappé par la destruction de son Académie de musique, et l'on se rappelle l'horrible désastre qui s'est produit à Nice en 1881, désastre dont les conséquences funestes ont été dépassées encore par celles de la catastrophe du Ring-theater, de Vienne.

Cette liste n'a pas la prétention d'être absolument complète; mais on voit, par son étendue, combien de dangers le théâtre entraîne après soi. Voici d'ailleurs une autre liste, celle des incendies de théâtres qui, depuis un peu plus d'un siècle, ont fait le plus grand nombre de victimes :



Jodelet fuyant les flammes, d'après une gravure du temps, relative à l'incendie du théâtre du Marais (1634).

A Amsterdam, au théâtre Schouwbourg, 11 mai 1772, 25 victimes.

A Saragosse, au Colisée, 12 novembre 1778, 77 victimes.

A Paris, à l'Opéra, 8 juin 1781, 21 victimes.

A Capo d'Istria, 8 juin 1784, 1,000 victimes.

A Londres, au Covent-Garden, 20 septembre 1808, 22 victimes.

A Richmond, 26 septembre 1811, 72 victimes.

A Saint-Pétersbourg, au Cirque Lehmann, 14 février 1836, 800 victimes.

A Canton, 25 mai 1845, 1,670 victimes.

A Québec, au Théâtre-Royal, 12 juillet 1846, 200 victimes.

A Carlsruhe, au Théâtre de la cour, 28 février 1847, 100 victimes.

A Livourne, 7 juin 1857, 100 victimes.

A Philadelphie, au théâtre Fox, 19 juin 1867, 28 victimes.

A Sanghaï, au Théâtre chinois, 1871, 120 victimes.

A Ttien-tsin, au Théâtre chinois, mai 1872, 600 victimes.

A Brooklin, au théâtre Conway, 5 décembre 1876, 380 victimes.

A San Sacramento, 10 décembre 1876, 110 victimes.

Inde anglaise, Ahmadnuggar, 11 mai 1878, 40 victimes.

A Nice, au théâtre italien, 23 mars 1881, 80 victimes.

A Vienne, au théâtre du Ring, 8 décembre 1881, 1,100 victimes.

En ce qui concerne Paris, il serait difficile peut-être de faire une énumération exacte de tous les théâtres ou spectacles qui, depuis plus de deux siècles, ont été détruits par le feu. Voici ce que nous avons pu découvrir à ce sujet. Le premier, croyons-nous, qui ait été dévoré par les flammes, est le théâtre du Marais, situé rue Michel-le-Comte, auquel appartenait le célèbre Jodelet, et qui est détruit en 1634. Le 16 mars 1762, un incendie terrible réduit en cendres toute la Foire Saint-Germain, ainsi que tous les théâtres qui s'y trouvaient, à l'exception de l'Opéra-Comique; la « loge » de Nicolet fut la première atteinte. L'Opéra brûle trois fois : en 1763, en 1781 et en 1873, et en 1788, la salle des Menus-Plaisirs, qu'il avait occupée un instant, subit le même sort. En 1797, c'est le tour des deux petits théâtres en bois qui existaient sur la place Louis XV. En 1798, les Délassements-Comiques et le Cirque du Palais-Royal sont anéantis. L'année suivante, c'est l'Odéon, qui est encore détruit en 1818. En 1826, le Cirque-Olympique et l'Ambigu-Comique disparaissent l'un après l'autre dans les flammes. Puis, c'est le Gymnase-Enfantin (1827), la Gaîté (1835), l'Opéra-Italien (salle Favart) et le Vaudeville de la rue de Chartres (1838); l'Hippodrome (1846); le Diorama et la salle du physicien Philippe, qui sont engloutis dans le désastre du Bazar Bonne-Nouvelle (1849); le théâtre du Pré-Catelan (1859); les Nouveautés, faubourg Saint-Martin (1866); le théâtre de Belleville (1867); enfin, le second Hippodrome (1869).

Ce chapitre du feu au théâtre est douloureux, on le voit, et plus d'une fois l'Europe entière s'est émue à la nouvelle d'un de ces désastres qui font des centaines de victimes, la sécurité de tous se sentant menacée par un tel danger. L'unique recours que l'on conçoive contre le retour de désastres si terribles est dans la substitution de l'éclairage par la lumière électrique à l'éclairage par le gaz. Bien des recherches sont faites pour amener ce résultat, bien des essais ont été tentés déjà, mais aucun jusqu'ici n'a donné de résultats pleinement satisfaisants. Tout fait espérer cependant que dans un avenir plus ou moins prochain ce but si désirable sera atteint. L'emploi de la lumière électrique écartera presque complètement les chances d'incendie, et le théâtre ne sera plus un plaisir souvent meurtrier. En attendant, il nous semble qu'on aurait bien pu, pour écarter quelques-unes de ces chances, mettre en usage l'un des divers procédés qui assurent, sinon l'incombustibilité, du moins l'ininflammabilité des décors et des costumes. Il y a déjà longtemps que ces procédés sont connus, et l'on ne sait vraiment comment il se peut faire qu'aucun ne soit encore employé dans nos théâtres. (Voy. Ininflammabilité des décors.)

FEUILLETON DRAMATIQUE. — On sait ce que c'est qu'un feuilleton : un article inséré au bas d'un journal, et séparé des autres matières de ce journal par un large filet. Il n'y a pas encore vingt ans, tous les journaux publiaient, le lundi de chaque semaine, un feuilleton théâtral qui rendait compte des premières représentations, des livres nouveaux relatifs au théâtre, enfin de tous les faits dramatiques qui s'étaient produits pendant les huit jours précédents. Plusieurs journaux donnaient aussi, le mardi, un feuilleton musical. Cette partie de nos journaux était confiée à des écrivains spéciaux, à des critiques exercés qui se sont acquis dans cette spécialité un renom mérité. Par malheur, cette excellente coutume a été peu à peu presque complètement abandonnée, et trois ou quatre journaux seulement à Paris ont conservé l'heureuse tradition du feuilleton. Les autres, avec la manie d'informations rapides qui s'est établie si complètement depuis quelques années, ont pris la déplorable habitude de publier leurs comptes rendus de théâtre le lendemain même des premières représentations.

Or, ceci est la négation même et la mort de la critique proprement dite. Il est impossible en effet à un écrivain, quels que puissent être son talent et sa compétence, de donner une opinion raisonnée, au sortir du théâtre, sur une œuvre importante, alors qu'il n'a eu le temps ni de réfléchir, ni d'analyser ses impressions, ni de coordonner ses idées. D'ailleurs, la véritable critique ne peut procéder que par comparaison, par rapprochements entre une œuvre nouvelle et celles du même genre qui l'ont précédée ; elle doit généraliser ses idées pour justifier les raisons qui la portent à approuver ou à blâmer certaines tendances, certains principes littéraires ou artistiques. Comment tout cela pourrait-il se produire avec des comptes rendus faits à la hâte, improvisés au sortir d'une salle de spectacle, alors que l'écrivain, l'esprit encore obscurci par tout ce qu'il vient de voir et d'entendre, n'a pu dégager nettement ses impressions et se rendre à lui-même un compte exact de leur valeur. D'autre part, il arrive ceci, que le critique, autrefois maître de son feuilleton, pouvait se débarrasser, en quatre ou cinq lignes dédaigneuses, d'une production sans valeur et sans importance, et accorder toute son attention à une œuvre sérieuse, qui parfois soulève tout un monde d'idées et amène l'étude de questions littéraires, ou artistiques, ou sociales, du plus haut intérêt ; tandis qu'aujourd'hui, obligé de consacrer un article spécial aussi bien à une pochade inepte ou sans conséquence qu'à une œuvre puissante et de haut vol, il donne en apparence autant d'importance à l'une qu'à l'autre, et éprouve le regret de trouver toujours trop long l'article qu'il consacre à la première, et toujours trop court celui qui concerne la seconde. De tout ceci il résulte, comme nous le disions, que la critique théâtrale se meurt, et que c'en sera fait bientôt d'elle, si l'on ne revient à des pratiques plus saines, plus rationnelles et plus intelligentes.

FEUILLETONISTE. — Écrivain chargé de faire chaque semaine, dans un journal, sous forme de feuilleton, l'analyse et la critique des œuvres théâtrales et musicales qui sont produites au public. Parmi les feuilletonistes qui, à des titres divers, se sont fait un renom dans cette spécialité, il faut citer Geoffroy et Jules Janin au *Journal des Débats*, Théophile Gautier à *la Presse,* Paul de Saint-Victor au *Moniteur universel*, Hippolyte Rolle à l'ancien *National*, Fiorentino au *Constitutionnel* et à *la France,* Nestor Roqueplan au *Constitutionnel;* pour la partie purement musicale, on doit rappeler les noms de Castil-Blaze et d'Hector Berlioz aux *Débats*, d'Adolphe Adam à *l'Assemblée nationale* et au *Constitutionnel*, de Léon Kreutzer à *l'Union*, etc., etc.

L'ancêtre de nos feuilletonistes actuels est assurément le gazetier-rimailleur Loret, qui, dans sa Gazette en vers, rendait compte avec tant de conscience, — et de naïveté, — des œuvres théâtrales qui de son temps se produisaient à la scène. On se fera une idée de sa « manière » par ce fragment de sa Gazette qu'il consacrait à la représentation de *l'École des Femmes :*

Pour divertir seigneurs et dames,
On joua *l'École des femmes*,
Qui fit rire Leurs Majestés
Jusqu'à s'en tenir les côtés ;
Pièce aucunement instructive
Et tout à fait récréative ;
Pièce dont Molière est auteur
Et même principal acteur ;
Pièce qu'en plusieurs lieux on fronde,
Mais où pourtant va tant de monde
Que jamais sujet important,
Pour le voir, n'en attira tant.
Quant à moi, ce que j'en puis dire,
C'est que pour extrêmement rire
Faut voir avec attention
Cette représentation,
Qui peut, dans son genre comique,
Charmer le plus mélancolique,
Surtout par les simplicités
Ou plaisantes naïvetés
D'Agnès, d'Alain et de Georgette,
Maîtresse, valet et soubrette.
Voilà, dès le commencement,
Quel fut mon propre sentiment.

FIASCO. — Mot d'argot théâtral italien qui répond à notre mot *four*, et qui a passé quelque peu dans notre langue. Quand un ouvrage *ha fatto fiasco,* c'est qu'il est tombé à plat, qu'il a fait une chute complète, sans espoir de relèvement. Au sens propre, le mot *fiasco* signifie flacon, bouteille. Aussi Rossini,

toujours gouailleur, même envers lui-même, écrivant un jour à sa mère pour lui annoncer le résultat, — qui avait été déplorable, — de la représentation d'un de ses opéras, ne trouva-t-il rien de mieux que de dessiner sur son papier un énorme *fiasco*. Ce langage hiéroglyphique ne pouvait ne pas être compris.

FICELLE. — Le comédien qui, faisant bon marché du naturel et de la vérité, a recours à un simple procédé scénique pour provoquer l'effet qu'il veut produire sur le spectateur, emploie ce qu'on appelle une *ficelle*. De même, l'auteur dramatique qui, pour se tirer d'une situation délicate, esquive la difficulté au lieu de la surmonter, et échappe à l'obstacle, au moment où il devrait faire preuve de vigueur et de sincérité, par le moyen d'un trompe-l'œil qu'il emploie avec assez d'habileté pour donner le change au public sur sa valeur, a recours aussi à la *ficelle*. Mais les ficelles, qui ne prouvent que la paresse ou l'insuffisance de ceux qui les emploient, ne trompent pas longtemps le spectateur et n'ont auprès de lui que peu de chances de succès.

FIGARO. — Un des types immortels de la scène française. Depuis qu'il a été évoqué par Beaumarchais dans son *Barbier de Séville* d'abord, puis dans *le Mariage de Figaro*, puis dans *la Mère coupable*, Figaro appartient à l'histoire théâtrale au même titre que les Crispin, les Pasquin, les Sganarelle, les Mascarille, les Frontin et autres héros de notre comédie. Figaro est le prototype des valets rusés, fourbes, intrigants, à l'intelligence souple et avisée, plus riches d'expédients que de scrupules, et pour qui tous les moyens sont bons pour arriver à leurs fins et mettre la fortune de leur côté. Le personnage est trop connu pour qu'il soit nécessaire de nous étendre davantage à son sujet.

FIGURANT, FIGURANTE. — Voy. COMPARSE.

FIGURATION. — Dans les grands théâtres, la figuration comprend l'ensemble des figurants, comparses, marcheuses, qui prennent une part *muette* à l'action scénique. Dans les autres théâtres, la figuration comprend aussi les choristes ; souvent même elle ne se compose que de ceux-ci.

FIGURES DE CIRE. — Il y a plus d'un siècle que dure la vogue des musées de figures de cire, et le succès obtenu par le musée Grévin, ouvert à Paris depuis trois ans environ, montre qu'elle n'est pas près de s'éteindre. C'est à un Allemand nommé Curtius, établi en France, qu'on doit sinon l'invention, du moins la grande popularisation de ce spectacle. C'est aux environs de 1780 que Curtius installa à Paris son *Salon de figures de cire*, et voici ce qu'en disait un annaliste en 1791 : — « Le sieur Curtius, artiste allemand, naturalisé Français par son domicile en France depuis nombre d'années, et encore plus par le patriotisme dont il a fait preuve dans la Révolution, où il s'est signalé plus d'une fois et de plusieurs manières très honorables, tient depuis longtemps sur le boulevard du Temple et sous les galeries du Palais-Royal un cabinet de figures en cire, imitant parfaitement la nature. Tous les ans il renouvelle ses deux sallons, et tous les mois il y change quelque chose. Outre les figures de fantaisie qu'on lui fait faire en ville, et dont il garde une copie quand les têtes ont du caractère et de la beauté, il a des héros, que l'on reconnaît sur-le-champ, et qui, de la tête aux pieds, sont costumés avec la plus grande vérité. Les figures qui ont eu le plus de vogue cette année au sallon de Curtius sont celles du roi, de MM. Bailly, la Fayette et de plusieurs illustres députés de l'Assemblée nationale, celles du fameux sieur Hulin, du sieur Elie et des autres principaux vainqueurs de la Bastille... »

Mais il n'était guère question jusque-là que de figures isolées, ce qui était encore l'enfance de l'art. Le fameux musée de Madame Tussaud, à Londres, si célèbre aujourd'hui depuis près d'un demi-siècle, prit une route nouvelle, dans laquelle il est maintenant suivi par le musée Grévin. Non seulement, dans ces établissements, on exhibe tour à tour les figures de tous les personnages célèbres : souverains, prétendants, hommes politiques, artistes, écri-

vains, criminels, mais on reproduit, d'une façon véritablement saisissante, des groupes spéciaux et des scènes entières représentant des événements contemporains, et cela de façon à produire une illusion complète et à tromper l'œil le plus exercé. Un fait divers émouvant, un acte criminel, la confrontation d'un assassin avec sa victime, la mort d'un grand personnage, tout cela est présenté au public avec tous les accessoires nécessaires, avec un sentiment de la réalité qui fait naître dans l'esprit du spectateur l'impression véritable du fait mis sous ses yeux.

FIL. — En langage de machinerie théâtrale, on donne le nom de fil à tout cordage qui sert à faire descendre du cintre ou à y faire remonter les différentes pièces de la décoration. Quelquefois, la réunion de plusieurs fils est nécessaire entre les mains du machiniste pour lui permettre de faire manœuvrer d'un seul coup les diverses parties d'un fragment de décor ; la réunion de ces fils prend le nom de *poignée*. — Les machinistes, qui sont gens de ressource, ne manquent jamais certaine plaisanterie dont l'usage est passé en tradition : c'est une amende qu'ils infligent de leur propre autorité à toute personne du théâtre qui, par inadvertance ou par inexpérience, prononce le mot de corde ou de cordage en parlant d'un *fil*. Si la victime est un petit employé, ou un choriste, ou un simple comparse, elle en est quitte pour une ou deux bouteilles qui seront proprement vidées à ses frais chez le marchand de vin attenant au théâtre ; mais s'il agit d'un artiste important, d'un régisseur, d'un employé supérieur, la chose lui coûte plus cher et se fait avec plus de cérémonie : dès le lendemain matin, une députation des machinistes se rend chez le délinquant, avec un gros morceau de *fil* dont on a déroulé et écarté les filaments dans sa partie supérieure pour lui donner l'apparence d'un énorme bouquet, dont le bout du *fil* forme la queue. Les députés offrent solennellement ce bouquet à leur victime en lui expliquant la faute dont elle s'est rendue coupable, et celle-ci n'en est pas quitte alors à moins d'un ou deux louis, avec lesquels on va faire bombance en son honneur.

FILER UNE SCÈNE. — Dans une œuvre dramatique, on dit d'une scène qu'elle est « bien filée » lorsque, cette scène étant importante par la situation qu'elle présente et qu'elle développe, l'auteur a su la conduire d'un bout à l'autre avec talent, avec adresse, avec habileté, de façon à exciter l'attention du public, à le charmer, à l'émouvoir, et à faire produire à la situation ainsi traitée tout l'effet qu'elle comporte.

FINALE. — Le finale est un morceau de musique très développé, à plusieurs voix, avec chœurs, qui marque le point culminant de l'action dramatique, qui embrasse parfois plusieurs scènes, et qui termine certains actes d'opéra. Le finale du premier acte de *la Somnambule*, celui du second acte du *Barbier de Séville*, celui du second acte de *Lucie de Lamermoor*, celui du troisième acte de *l'Africaine*, celui du second acte de *la Dame blanche*, sont des modèles chacun en leur genre.

FINANCIERS. — Emploi de comédie, qui dans l'origine tira son nom de la qualité du personnage représenté, et qui comprend une certaine classe de rôles marqués, tenant le milieu entre les pères nobles et les grimes. Les financiers ne sont pas tenus à la dignité des premiers, et ils ne tombent jamais comme les seconds dans le bas comique et la caricature. Dans le grand répertoire, on comprenait jadis dans l'emploi des financiers un certain nombre de *rôles à manteau* (Voy. ce mot) ; d'autres prenaient la qualification assez originale de *ventres dorés*, parce que, presque toujours, le fond de la veste brodée de leur riche costume était de drap d'or : parmi ceux-ci, on classait en première ligne Lysimon du *Glorieux* (Destouches), et Turcaret de *Turcaret* (Le Sage). Les rôles suivants appartiennent aussi à l'emploi des financiers : M. de Sottenville dans *George Dandin*, Géronte dans *le Médecin malgré lui*, M. Guillaume dans *l'Avocat Patelin*, Orgon dans *les Jeux de l'amour et du hasard* (Marivaux), M. Mathieu dans *l'École des Bourgeois* (d'Allainval), Démophon dans *les Ménechmes* (Regnard), Lysimon dans *la Feinte par amour*, Argan dans *le Préjugé à la mode*



Urrabieta lith.

Imp F Didot & Cie Paris

LOUIS XIV EN 1706

FIGURE EN CIRE EXÉCUTÉE D'APRÈS NATURE PAR ANT BENOIST

PALAIS DE VERSAILLES

(La Chaussée), Francaleu dans *la Métromanie* (Piron), Géronte dans *le Méchant* (Gresset).

FIORITURES. — Ornements, d'un goût plus ou moins épuré, — plutôt moins que plus, — que certains chanteurs se permettent d'ajouter sans façon au texte musical qu'ils sont chargés de transmettre au public. Nous pensons qu'il est peu de comédiens qui voulussent prendre sur eux de corriger les vers de Corneille, de Molière ou de Racine; mais nos chanteurs, qui sont doués généralement d'une prodigieuse confiance en eux-mêmes, ne se font aucun scrupule de corriger Rossini, Herold et Meyerbeer, pensant sans doute que ceux-ci devraient s'estimer trop heureux de les avoir pour collaborateurs, même au prix des solécismes harmoniques les plus prononcés.

FLONFLON. — Ce mot, qui semble n'avoir été d'abord qu'une onomatopée destinée à rendre l'idée du son des instruments, est devenu ensuite un substantif à l'aide duquel on a caractérisé la musique et les refrains des chansons joyeuses et populaires. Sous sa première forme, on sait l'emploi qui en a été fait dans le refrain si connu :

Flon, flon, flon, lariradondaine,
Gai, gai, gai, lariradondé ;...

sous la seconde, on a pris la coutume de l'employer pour lui faire désigner, d'une façon un peu dédaigneuse par rapport à la vraie musique, celle des couplets qui se chantaient naguère dans nos vaudevilles. C'est en ce sens qu'on disait « les flonflons du vaudeville », et que d'un opéra dont la musique était d'un caractère trop léger, voire un peu vulgaire, on disait encore : « Il n'y a que des flonflons. » Pendant cent cinquante ans, les flonflons du vaudeville ont fait la joie de nos pères; qui sait si nos fils n'y reviendront pas ?

FOUETTÉ. — Un des temps caractéristiques et fondamentaux de la danse.

FOIRE (THÉATRES DE LA). — Ce n'est qu'en tremblant que je touche à ce sujet scabreux, et que je vais essayer de donner quelques détails sur ces innombrables spectacles connus collectivement sous le nom de théâtres de la Foire, joie du Paris des dix-septième et dix-huitième siècles. Les renseignements sur ce point sont tellement vagues, tellement épars, tellement confus, qu'il est bien difficile de se retrouver dans ce dédale, et d'ailleurs la matière est si abondante qu'elle exigerait à elle seule plusieurs volumes. Si je bronche en un point, ou en quelques-uns, on voudra bien m'excuser. Mon ambition n'est autre que de rappeler par une vue d'ensemble ce que furent les grandes foires de Paris en ce qui touche les divertissements et les jeux publics qu'on y trouvait en foule, et je demande grâce d'avance pour les quelques erreurs de détail que pourront contenir ces lignes. L'essentiel est que rien d'important n'y soit oublié.

A une époque, dit M. Bourquelot, où les communications étaient difficiles et périlleuses, quand les lieux où l'on pouvait trouver à la fois des objets de luxe et des objets de nécessité étaient rares et éloignés, les foires satisfaisaient à beaucoup de besoins. Des franchises, des privilèges spéciaux donnaient aux marchands le moyen de compenser par des gains aisés et certains les dépenses du voyage; ils venaient en caravanes, et de puissants seigneurs répondaient de la sûreté de leurs personnes et de leurs bagages. Puis aux marchands de profession se joignaient quelques bourgeois du voisinage, quelques habitants des campagnes qui voulaient s'approvisionner ou se divertir; les pèlerins et les dévots accouraient sous prétexte de rendre hommage à un saint renommé, d'adorer une puissante relique, d'assister à une brillante cérémonie religieuse; mille réjouissances, mille spectacles divers étaient offerts à la foule; les baladins, les joueurs de mystères établissaient leurs tréteaux à côté des loges des débitants; des poètes et des musiciens ambulants répétaient des chansons ou des airs aimés du peuple. Le droit de foire comptait parmi les privilèges des villes.

On voit combien les jeux, les divertissements publics, les spectacles de tout genre tiennent de près à l'histoire de ces immenses marchés périodiques qui se renouvelaient chaque année dans un grand nombre de villes de France et d'Europe. Paris, pour sa part, a eu de temps

presque immémorial des foires extrêmement importantes, où affluaient des marchands et des débitants de toutes sortes, et qui attiraient la foule. Je ne parlerai pas de la foire de Saint-Denis, qui remonte, dit-on, au septième siècle, non plus que de celle si célèbre du Lendit, non plus que de celles de Saint-Ladre, de Saint-Lazare et de Saint-Ouen ; mais il me faut rappeler les deux plus fameuses, la foire Saint-Laurent, qui succéda à la foire Saint-Lazare, puis la foire Saint-Germain, et ensuite les foires Saint-Clair et Saint-Ovide. Dans toutes celles-ci nous voyons des bateleurs, des saltimbanques, des loges de marionnettes, puis enfin de vrais théâtres venir se joindre aux boutiques et aux étalages qui de toutes parts faisaient accourir les curieux.

La foire Saint-Laurent était établie dans l'enclos de ce nom, sur un emplacement vaste et superbe situé entre les rues du Faubourg-Saint-Denis et du Faubourg-Saint-Martin, proche l'église Saint-Laurent. La foire Saint-Germain, situé sur l'autre rive de la Seine, dans le faubourg Saint-Germain, était plus fastueuse, plus brillante, plus aristocratique que celle-ci. L'une et l'autre furent longtemps célèbres. Voici les renseignements que donnait sur elles, au point de vue qui nous occupe, un recueil spécial, le *Calendrier historique des spectacles de Paris*, en l'année 1751 :

Les deux foires de Paris sont celles de Saint-Germain et de Saint-Laurent. Celle-ci se tient en été, et l'autre en hyver. Elles ont varié souvent toutes deux, soit pour le tems, le lieu ou la durée. La foire Saint-Germain s'est tenue d'abord au mois d'octobre, et elle ne duroit que huit jours. On la remit au mois de mars, ensuite au mois de mai ; on la prolongeoit quelquefois de quinze jours, de trois semaines, d'un mois ; enfin elle a été fixée au mois de février, et elle dure ordinairement deux mois entiers, et quelquefois plus. La foire Saint-Laurent, après plusieurs vicissitudes semblables, après avoir changé souvent de place, quoique toujours dans le Fauxbourg Saint-Martin, a été fixée au mois d'août, et dure à peu près autant que l'autre. Il seroit difficile d'assigner l'origine de ces deux foires; tout ce qu'on en sçait seulement, c'est que pendant plus de deux ou trois cents ans on n'y voyoit que des gens qui vendoient, et d'autres qui achetoient ; c'étoit là à quoi se réduisoient tous les spectacles. On n'avoit alors ni sauteurs, ni danseurs de corde, ni comédiens, ni marionnettes; et il n'y a guère que cent ans qu'on a commencé à y dresser des théâtres (1). Ce sont les marionnettes qui ont l'avantage de l'ancienneté ; le fameux Brioché y transporta ses machines, et il fut suivi de beaucoup d'autres dans le même genre. Ensuite parurent les animaux sauvages, tels que les lions, les tigres, les ours et les léopards qu'on faisoit voir dans différentes loges. Les géans succédèrent, et après eux vinrent les animaux familiers, comme les chiens, les chats, les singes, qu'on avoit formés à toutes sortes de tours pour tirer de l'argent du peuple qui venoit en foule à ces spectacles. On y vit ensuite des joueurs de gobelets, des sauteurs et des danseurs de corde qui attiroient aussi à leurs jeux beaucoup de monde ; mais ce n'est qu'en 1678 qu'on commença à y représenter pour la première fois des pièces de théâtre. La plus ancienne que l'on connaisse est intitulée *les Forces de l'amour et de la magie*. C'est un divertissement comique en trois intermèdes, ou plutôt un mélange assez bisarre de sauts, de récits, de machines et de danses. Ces sortes de pièces étoient représentées par des sauteurs, qui formoient différentes troupes. On en comptoit trois principales en 1697. La première se nommoit la troupe des frères Allard ; la seconde portoit le nom de Maurice, et la troisième celui d'Alexandre Bertrand. La suppression de l'ancienne troupe des Comédiens-Italiens, qui arriva cette même année, offrit un champ vaste aux entrepreneurs des jeux de la foire, qui, se regardant comme héritiers de leurs pièces de théâtre, en donnèrent plusieurs fragments à la foire de Saint-Laurent, ajoutant à leur troupe des acteurs propres à les représenter. Le public, qui regrettoit les Italiens, courut en foule en voir les copies, et s'y divertit beaucoup. Alors on construisit des salles de spectacles en forme, des théâtres, loges, parquet, etc. Les Comédiens-François, attentifs à leurs privilèges que cette nouveauté attaquoit, s'en plaignirent au lieutenant de police, qui défendit aux comédiens forains de représenter dans la suite aucune comédie. Ceux-ci appellèrent au Parlement de cette sentence ; mais le Parlement ne leur fut pas favorable. Ils eurent recours alors à mille artifices pour se mettre à l'abri des poursuites des Comédiens. Ils obtinrent du Grand-Conseil un arrêt en leur faveur : mais cet arrêt fut annulé par

(1) D'une façon permanente, peut-être. Mais dès 1596 on signale la présence, à la foire Saint-Germain, d'une troupe de comédiens de province.

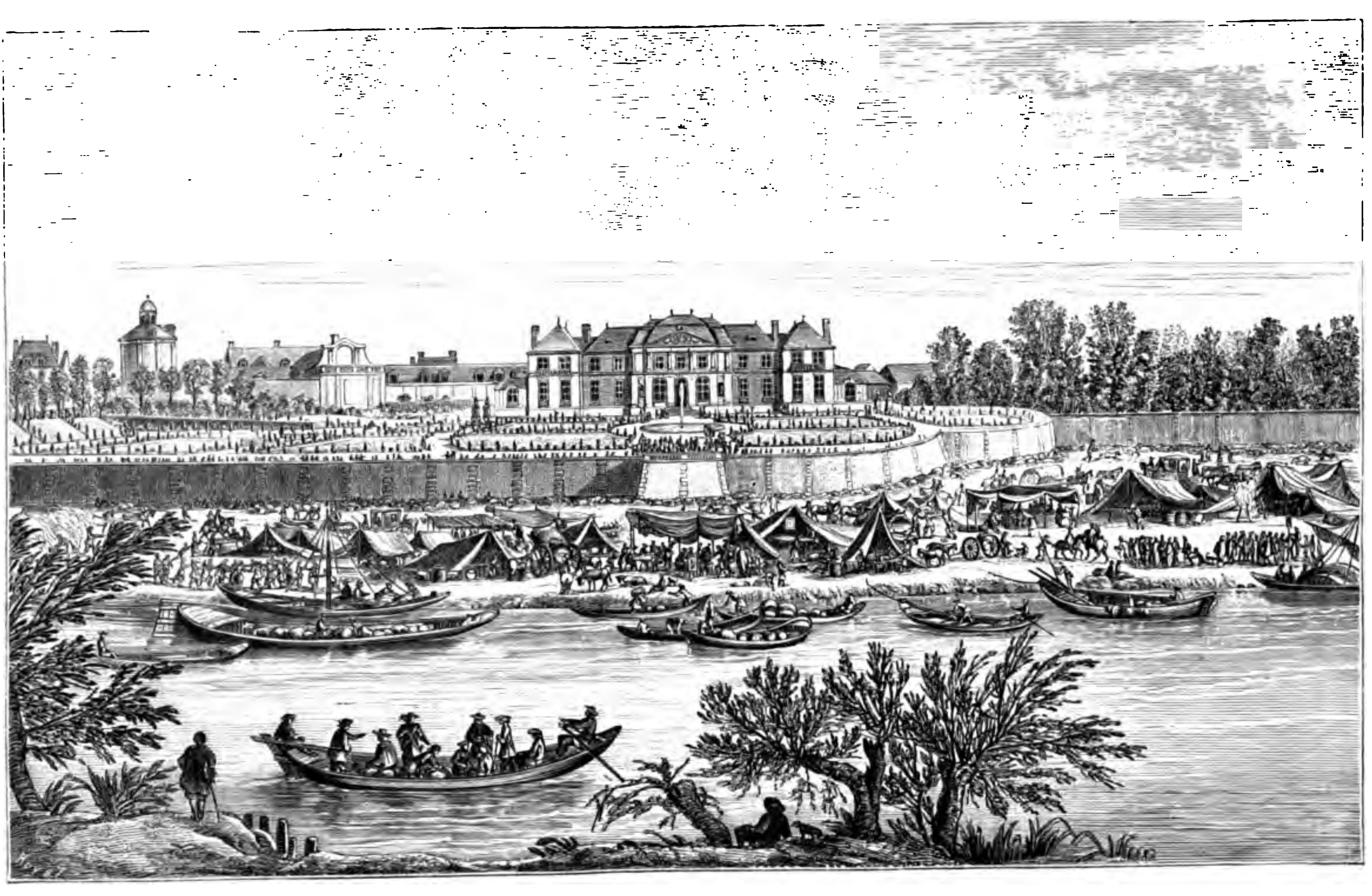


Planche XXV. — La Foire annuelle de Saint-Ouen, célèbre au dix-huitième siècle.

le Conseil privé du Roi, où l'affaire avoit été portée. Les comédiens forains furent donc réduits à ne représenter que des scènes muettes. Ils traitèrent ensuite avec les syndics et les directeurs de l'Académie royale de musique, pour obtenir la permission de jouer sur leurs théâtres des petites pièces mises en vaudevilles, mêlées de prose et accompagnées de danses et de ballets. Ces spectacles prirent le nom d'*Opéra-Comique*, dont M. Lesage doit être regardé comme le premier auteur. Flatté par le succès des pièces qu'il avoit données à ce théâtre, il voulut par reconnoissance quitter tout autre ouvrage, pour se consacrer entièrement à ce genre de spectacle. Les pièces que l'on jouoit à l'Opéra-Comique étoient souvent des parodies de quelques pièces sérieuses qu'on représentoit en même tems sur les théâtres de la Comédie-Françoise ou de l'Académie royale de musique. Le peuple y accouroit en foule, et ce spectacle étoit réellement très divertissant. Un autre spectacle qui eut cours pendant quelques années durant le tems de la foire, ce fut celui des pièces représentées par écriteaux. Comme on avoit ôté aux comédiens forains la liberté des représentations ordinaires, ils prirent le parti de jouer à la muette. Mais dans l'impossibilité où étoient les acteurs d'exprimer par des gestes des choses qui n'en étoient pas susceptibles, on imagina l'usage des cartons, sur lesquels on imprima en gros caractères, et en prose très laconique, tout ce que le jeu des acteurs ne pouvoit rendre. Ces cartons étoient roulés, et chaque acteur en avoit dans sa poche droite le nombre qui lui étoit nécessaire pour son rôle. A mesure qu'il avoit besoin d'un carton, il le tiroit et l'exposoit aux yeux des spectateurs, et ensuite le mettoit dans sa poche gauche. Ces écriteaux en prose ne parurent pas long-tems au théâtre; quelques personnes imaginèrent de substituer à cette prose des couplets sur des airs connus, qui, en rendant la même idée, y jettoient un agrément et une gaieté dont l'autre genre n'étoit pas susceptible. Pour faciliter la lecture de ces couplets, l'orquestre en jouoit l'air, et des gens gagés par la troupe et placés au parquet et aux amphithéâtres, les chantoient, et par ce moyen engageoient les spectateurs à les imiter. Ces derniers y prirent un tel goût, que cela formoit un chorus général. Voilà à peu près ce qui se passa aux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent depuis la suppression de l'ancienne troupe des Comédiens-Italiens jusqu'à l'établissement de la nouvelle, qui vint à Paris en 1716. Quelques années après leur arrivée, ces comédiens s'appercevant que leur recette étoit bien différente de celle qu'ils avoient faite les années précédentes, prirent une résolution assez extraordinaire, qui fut d'abandonner pour quelque tems leur théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, et d'en ouvrir un nouveau à la foire Saint-Laurent; mais ils n'y jouèrent que durant l'espace de trois années, et pendant la foire seulement. Apparemment qu'ils n'y trouvèrent pas d'assez grands avantages. L'Opéra-Comique avoit été supprimé et rétabli plusieurs fois; mais depuis l'année 1724, que le sieur Honoré en obtint le privilège, ce spectacle a toujours duré jusqu'en 1745, qu'il a été entièrement aboli; et l'on ne joue plus actuellement à la foire que des scènes muettes et des pantomimes. Les choses sont revenues à leur première institution, et tout se réduit enfin à quelques troupes de danseurs de corde et de sauteurs, aux marionnettes, aux animaux sauvages et aux joueurs de gobelets. Tel est l'état présent des spectacles de la foire qui se tient deux fois l'année à Paris, une fois au Fauxbourg Saint-Germain, l'autre fois au quartier Saint-Laurent.

Ce petit précis historique nous montre ce que furent jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, en ce qui concerne les spectacles et les divertissements publics, nos deux grandes foires parisiennes. Le même recueil nous donne cet *Ordre chronologique des principales troupes qui ont paru successivement sur les différens théâtres de la Foire, depuis l'année 1697 jusqu'à présent* (1751) :

TROUPE D'ALARD. 1697. — Alard étoit de Paris, fils d'un baigneur étuviste du roi; il étoit grand et bien fait, et a passé pour le plus habile sauteur et le plus grand pantomime de son tems. Il paroissoit toujours sous l'habit de Scaramouche, et il en exécutoit la danse supérieurement. En faisant un saut périlleux il tomba, et sa tête ayant porté contre une coulisse, il ne prit point assez de précaution contre les suites de ce coup; il s'y forma un abcès qui lui causa la mort peu de tems après la foire Saint-Laurent tenue en 1711.

TROUPE DE MAURICE. 1697. — Maurice fut le plus habile des élèves d'Alard. Il joignoit, au talent de sauteur, celui de danser sur la corde avec beaucoup de grâce et de légèreté. Malgré la réputation d'Alard, sa troupe l'emporta bientôt sur celle de ce dernier, par la quantité d'excellens sujets dont il avoit sçu faire l'acquisition. Il n'en jouit pas longtems, car il mourut l'année suivante. Sa veuve soutint les engagemens de son mari et ceux qu'elle fit depuis, avec une conduite supérieure. Elle épousa depuis un gentilhomme, et mourut à sa terre de Vineuf, en 1720.

TROUPE DE BERTRAND. 1697. — Bertrand étoit maître doreur à Paris ; il joignit pendant quelques années au travail de sa profession celui de faire des figures de marionnettes. Il entreprit ensuite de conduire lui-même ses figures, et donna un spectacle de marionnettes en son nom. Il ajouta à son jeu des sauteurs et des danseurs de corde; il fit même représenter des pièces par des jeunes gens de l'un et de l'autre sexe, et devint ainsi chef de troupe. Quelques années après, il s'associa avec Dolet et Laplace, et sa troupe devint plus connue sous le nom de ses deux associés. Ceux-ci étoient de Paris, et avoient joué tous deux dans des troupes de province. Dolet faisoit le rôle d'amoureux, et Laplace ceux de Pierrot et ensuite de Scaramouche.

TROUPE DE SELLE. 1701. — Selle avoit été élève de Maurice; il étoit bon sauteur, et avoit rassemblé d'excellens sujets pour ses exercices. Mais dans les contestations qu'eurent les Comédiens-François avec les forains, il fut obligé comme bien d'autres, en 1710, d'abandonner son jeu. Il s'engagea avec des comédiens de province, et il partit de Paris, où il n'est plus revenu depuis.

TROUPE DE DOMINIQUE. 1710. — Biancolelli, plus connu sous le nom de Dominique, étoit fils du célèbre Dominique, de l'ancienne troupe italienne. Il se destina au même rôle que son père (Arlequin), mais il joua quelque tems en province avant que de débuter à Paris. Il y revint en 1708, et s'engagea dans la troupe de la veuve Maurice. Deux ans après, il se mit lui-même à la tête de celle que les sieurs Bellegarde et Desguerrois avoient levée; la plupart des pièces qu'il y faisoit jouer étoient de sa composition, et jamais aucun acteur forain n'a joui d'une plus grande réputation que lui. Il est mort le 18 avril de l'année 1734.

TROUPE D'OCTAVE. 1712. — Constantini portoit le nom d'Octave dans l'ancienne troupe des Comédiens-Italiens, et il l'a toujours conservé depuis. Il remplissoit dans sa troupe les rôles d'amoureux. Après la suppression de ce théâtre, il se fit chef de troupe dans les foires; il choisit les meilleurs sujets de celle d'Alard, et par l'ordre de ses décorations, le goût des habits, l'adresse de ceux qu'il employoit pour conduire ses machines et le soin enfin qu'il donnoit à la perfection de son spectacle, on y voyoit toujours une grande affluence de monde; mais quoiqu'il eût tout lieu d'être fort satisfait de ses succès, les difficultés qui augmentoient de jour en jour au sujet des permissions de jouer commencèrent à le dégoûter. Il abandonna son théâtre en 1716, et mourut l'année suivante.

TROUPE DE FRANCISQUE. 1720. — Cette troupe a été une des meilleures des deux foires; plusieurs bons auteurs y ont fait jouer des pièces qui ont eu un grand succès. Francisque a joué longtems en province; il vint à Paris où il fut quelques années, et passa en Angleterre; sa famille se chargea de sa troupe, qui a toujours passé sous son nom.

TROUPE D'HONORÉ. 1724. — Honoré, maître chandelier de Paris, après avoir fourni pendant plusieurs années des lumières au théâtre, s'avisa d'en entreprendre un. Il obtint en son nom le privilège d'un nouvel Opéra-Comique. Il ne joua jamais lui-même, mais il eut dans sa troupe de bons acteurs. Ses affaires ne lui permirent pas de continuer longtems cette entreprise, et il céda son privilège à un autre.

TROUPE DE PONTEAU. 1727. — Ponteau est celui à qui Honoré céda son privilège. On peut dire qu'entre ses mains l'Opéra-Comique a été porté à sa perfection. Il lui est toujours resté depuis ce tems-là, jusqu'à la suppression qui en fut faite il y a quelques années. Ponteau a eu le bonheur de trouver de bons auteurs, d'excellens acteurs, d'habiles décorateurs et de parfaits musiciens.

TROUPE DE RESTIER ET LAVIGNE. 1735. — Cette troupe fut nommée la *Grande Troupe étrangère*, et elle n'a pas cessé de représenter aux foires de Saint-Germain pendant près de dix ans. Elle porte encore le même nom, et elle est composée de très bons sauteurs, que tout Paris va voir avec empressement.

Cette nomenclature, qui d'ailleurs ne commence qu'en 1697, est fort incomplète. Tout d'abord, en raison de cette date, elle ne pouvait comprendre la troupe enfantine fameuse de la veuve Raisin, dite *Troupe du Dauphin*, dans laquelle Molière découvrit et s'appropria, en 1664, un enfant dont les dispositions lui semblèrent merveilleuses, et qui devint en effet l'une des gloires de la scène française, Michel Baron. Mais parmi les autres jeux des foires Saint-Laurent et Saint-Germain, nous en trouvons bien d'autres qui ne sont pas mentionnés ici : 1° les Marionnettes de Tiquet (vers 1702); 2° la troupe d'acteurs, danseurs de corde et sauteurs, dirigée par le même Tiquet et son associé Rochefort (Foire Saint-Laurent, 1705-1708); 3° les Marionnettes de Gillot (Foire Saint-Germain, 1708); 4° la troupe d'acteurs de Nivelon (Foire Saint-Germain, 1711); 5° les troupes de la veuve Baron et de Saint-Edme (vers 1712); 6° le jeu célèbre de Marionnettes

de Bienfait, installé aux deux foires, et dont l'entrepreneur prenait le titre de « seul joueur de marionnettes de Monseigneur le Dauphin » (1717); 7 la troupe de Baxter et Saurin (Foire Saint-Laurent, 1717); 8° le jeu du chevalier Pellegrin, frère du fameux abbé Pellegrin qui fut le collaborateur de Rameau (Foire Saint-Laurent, 1718); 9° celle de Péclavé (Foire Saint-Laurent, 1718); 10° l'Opéra-Comique de Lalauze, Maillard et sa femme, Baxter, Alard, Saurin et Mlle d'Aigremont (1721); 11° celui de De Vienne (Foire Saint-Laurent, 1732); 12° la troupe de pantomimes de Mathews (Foire Saint-Laurent, 1745); 13° celle de comédiens de Mme Santdham (Foire Saint-Germain, 1746); 14° les Marionnettes de Levasseur, connues sous le nom de « comédiens praticiens », à cause de la pratique qui servait à les faire parler (Foire Saint-Germain, 1749), etc., etc. (1).

Les auteurs qui travaillaient pour les divers théâtres de la Foire, comédiens ou marionnettes, étaient Le Sage, Fuzelier, d'Orneval, Piron, Panard, Carolet, Dominique, Le Tellier, Raguenet, Legrand, Favart, Boissy, Laffichard, Le Noble, Largillière, Autreau, Fromaget, Pontau, La Font, Verrière, Mainbray, et quelques autres. A lui seul (mais quelquefois en collaboration), Le Sage leur fournit plus de quatre-vingt-dix pièces, et Piron en écrivit environ quatre-vingts. On voit que nos petits théâtres n'avaient pas à se plaindre de la valeur de leurs fournisseurs. Un chroniqueur disait à ce sujet : « Pendant l'espace d'environ cinquante ans que nos auteurs ont travaillé pour les spectacles de la Foire, ils ont donné plus de cinq cents petits ouvrages dramatiques, dont quelques-uns se représentent encore tous les jours au théâtre de la Comédie-Italienne et n'attirent guères moins de spectateurs que dans leur nouveauté. » Les pièces de Le Sage, en effet, faisaient fureur à la Foire, de même que celles de Panard et de Piron, et attiraient la foule.

Quelques-uns des théâtres de la Foire avaient aussi d'excellents acteurs, et ce qui le prouve, c'est que plusieurs de ces acteurs leur furent enlevés par nos grandes scènes. L'Opéra, entre autres, s'y empara d'une chanteuse fort distinguée, Mlle Petitpas, et de trois danseuses remarquables, Mlle Delisle, Mlle Rabon, Mlle Sallé, dont la dernière devint une de ses célébrités, tandis que la Comédie-Italienne s'appropriait Dominique fils, Paghetti et Romagnesi. Le petit recueil que j'ai déjà cité nous offre d'ailleurs la liste que voici des « acteurs et actrices qui se sont le plus distingués sur les théâtres de la Foire, placés selon le tems où ils ont commencé à s'y faire connaître : »

ACTEURS.

Renaud	1698	*Pour les rôles d'Arlequin.*
Francessani	1701	
Dominique	1708	
Francisque	1718	
Le Bicheur	1724	
La Tour	1738	
Marc	1697	*Pour les rôles de Gille.*
Benville	1697	
Billard	1698	
Maillot	1702	
Reister	1704	
Roger	1698	*Pour les rôles de Pierrot.*
Belloni	1704	
Hamoche	1715	
Lambert	1704	*Docteur.*
Alard	1697	*Pantomimes.*
Nivelon	1711	
Octave	1712	*Pour les rôles d'amoureux.*
Romagnesi	1712	
Desgranges	1712	*Scaramouche.*

ACTRICES.

Mlles Maillard	1711	*Pour les rôles de Colombine.*
Delisle	1711	

(1) Il fut un temps où le traitement des acteurs était loin d'être brillant dans les troupes des Foires. Les frères Parfait nous apprennent que « Mlle Bastolet, actrice foraine, entra chez Bertrand, en 1698, pour les rôles d'amoureuses, à raison de vingt sols par jour, *appointemens que cet entrepreneur donnoit à tous ses acteurs.* » En parlant d'un autre acteur, nommé Tamponet, ils disent encore : « Tamponet étoit à ce qu'il disoit maître à danser; mais cette profession ne lui donnant pas de quoi subsister, il prit le parti d'entrer chez Bertrand à raison de vingt sols par jour, *et de la soupe, tous les jours qu'il jouoit.* »

Mlles Bastolet	1698	} *Pour les rôles d'amoureuses.*	
Lambert	1704		
Baune	1712		
Sallé	1718	*Danseuse, qui entra depuis à l'Opéra.*	
Petitpas	1723	*Actrice chantante, qui entra depuis à l'Opéra.*	

Pour donner une idée de l'ensemble qu'offraient les foires, au point de vue des spectacles et des divertissements ou curiosités qu'elles présentaient au public, je reproduis ici l'annonce détaillée que publiaient, en ce qui concerne la Foire Saint-Germain, les *Annonces, affiches et avis divers* dans leur nº du 12 février 1753 :

Comme la plupart des spectacles particuliers de la Foire Saint-Germain ne sont ouverts que depuis peu de jours, nous avons été obligés d'en différer jusqu'à présent l'annonce, pour rendre en une fois cet article aussi complet qu'il est possible. On y voit :

Sur le Théâtre des grands Danseurs-de-Corde, *la Récréation militaire*, pantomime nouvelle.

Sur le Théâtre du sieur Bienfait, *le Rossignol*, précédé des Marionnettes. — Au bout de la rue Mercière (1).

Chez le sieur Prévôt, *les Plaisirs du Gaillard-Bois* ou *le Baccanal anglois*, suivi de *la Gibecière dévoilée;* et un petit *Cheval* qui a six jambes, et qui fait des tours surprenans. — A la troisième traverse de la rue de la Lingerie, vis-à-vis le cadran.

Chez le sieur Renaud, machiniste, de nouvelles *Marionnettes*. — Rue de la Lingerie, vis-à-vis la quatrième traverse.

Chez le sieur Myoli, Vénitien, une *Académie de Singes et de Chiens*, deux *Vénitiennes* qui font des tours de force extraordinaires, et un *Animal* sauvage. — Rue de Paris, auprès des grands Danseurs-de-Corde.

Chez le sieur Baudoin, une *École militaire*, et des *Animaux* étrangers de différentes espèces. — A la troisième traverse, au coin de la rue de la Lingerie.

Chez le sieur Dupin, un petit *Cheval* turc, qui fait toutes sortes d'exercices amusans. — Rue de Paris, vis-à-vis l'Académie des Chiens.

Les *Tours de gibecière* du sieur Palatine. — Vis-à-vis les grands Danseurs-de-Corde.

Les *Exercices d'une troupe d'Enfans*. — A la seconde traverse, rue de la Lingerie, à gauche.

Les *Tours d'adresse du fameux Paysan de la Nord-Hollande*. — Au bas de l'escalier de la rue Mercière.

Les *Petits Danseurs anglois et hollandois*. — A la quatrième traverse.

Différens *Animaux singuliers*. — Au coin de la seconde traverse, en descendant par la Porte Royale.

Un *Petit Homme* âgé de dix-huit ans, qui a 23 pouces de haut, et dont les membres ont une conformation extraordinaire. — Au coin de la quatrième traverse.

Un *Lion* de la grosse espèce, un *Bouquet artificiel qui se change en Fruits*, etc. — A l'entrée de la rue de la Chaudronnerie.

Une *Chienne* dressée à connoître les cartes, à compter, à distinguer les couleurs et les personnes. — Rue Mercière, en entrant par la rue de Tournon, à gauche.

Un *Rhinocéros* âgé de quinze ans. — A la quatrième traverse.

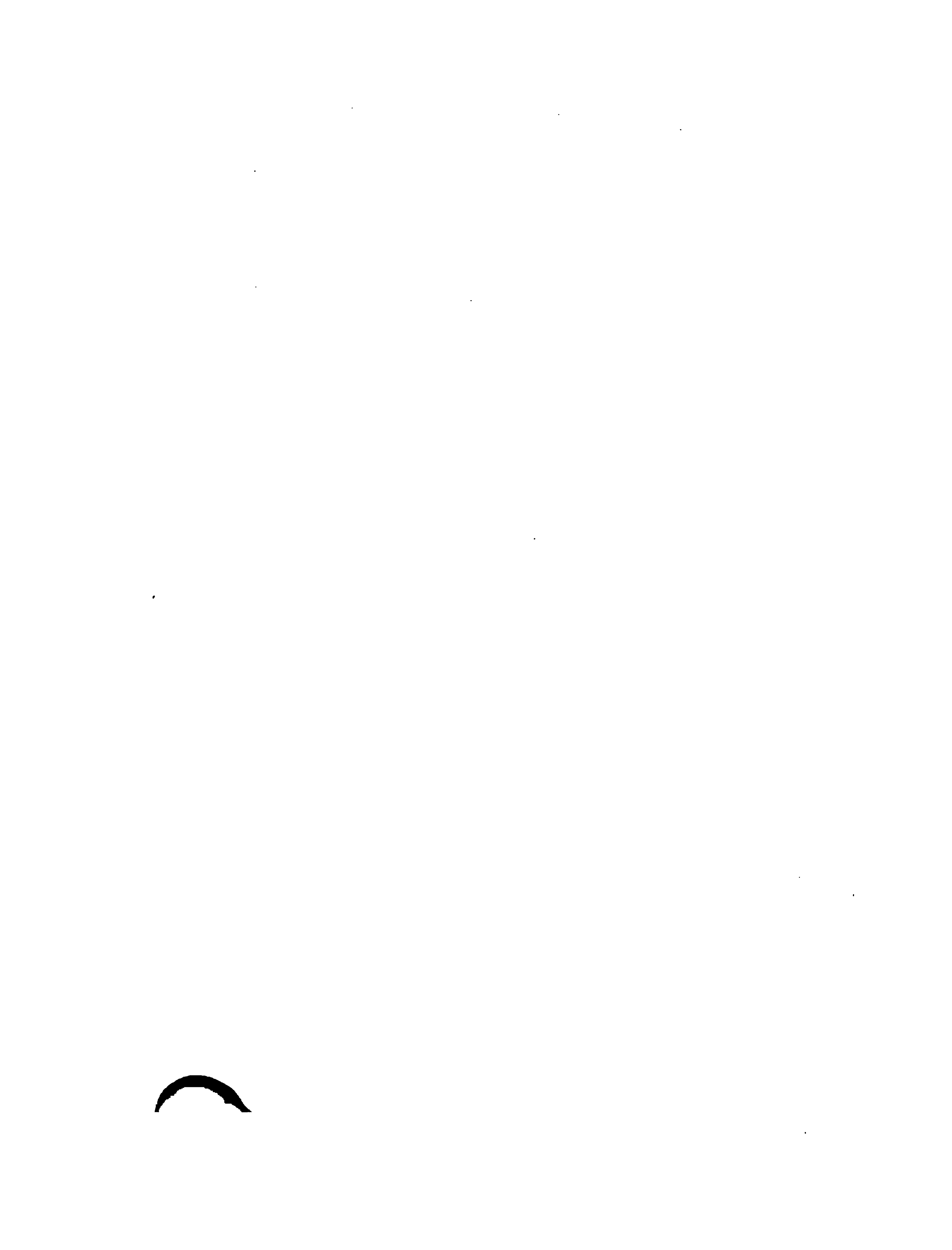
On voit qu'il y en avait pour tous les goûts. Encore ici ne voit-on pas annoncés certains spectacles de physique, de mécanique, qui n'étaient pas moins nombreux que les précédents et dont on se fera une idée par l'annonce que voici, extraite des *Affiches de Paris* du 20 juillet 1747 :

Par permission du Roy et de M. le Lieutenant général de Police, au Cocq qui chante, à la Foire S. Laurent, rue Princesse, cabinet curieux et divertissant, digne de l'admiration du public. On y voit à tout instant, depuis trois heures après midy jusqu'à neuf du soir, un Palais magique où il se passe des effets extraordinaires qui ont fait le divertissement de la Famille Royale et des Seigneurs et Dames de la cour, tant par les différentes manœuvres des Esprits invisibles qui travaillent continuellement dans ce Palais, que les fortunes ou infortunes qu'ils présentent aux humains qui les consultent. L'on démontre aussi plusieurs Pièces de physique et mécanique, fort amusantes, à la portée de tout le monde. Enfin, l'on fait voir plusieurs beaux phénomènes d'Électricité, avec la nouvelle Danse des Pantins, et la course des Vaisseaux élec-

(1) Le grand espace occupé par les foires, les nombreuses constructions qui s'y trouvaient réunies, en faisaient de véritables petites villes, qu'on avait dû diviser en rues et en préaux.



PLANCHE XXVI. — La Foire Saint-Ovide, sur la place Vendôme, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle avec le « jeu » de Nicolet et celui de Gaudon. (D'après une estampe contemporaine.)



triques. L'auteur démontrera la mécanique de toutes les pièces, après les représentations, et l'on fera voir ces Esprits invisibles, qui satisfont entièrement tous les connoisseurs. On représente extraordinairement, en avertissant la veille.

En 1752, nos foires eurent un regain de succès par la résurrection de l'Opéra-Comique, dont les grands théâtres avaient obtenu la suppression quelques années auparavant, et qui fut rouvert par un directeur intelligent, nommé Monnet. Celui-ci fit construire à la foire Saint-Laurent et à la foire Saint-Germain deux salles somptueuses, et sut donner à ce théâtre un éclat qu'il n'avait encore jamais eu. (Voy. OPÉRA-COMIQUE.) La fondation par Nicolet père du spectacle des Grands-Danseurs de corde, par Audinot de celui de l'Ambigu-Comique, augmenta aussi les attraits de nos foires. La foire Saint-Germain, détruite entièrement par un incendie au commencement de 1762, renaquit bientôt de ses cendres et retrouva toute la faveur publique; quant à la foire Saint-Laurent, sa vogue commença à décroître lorsque les Parisiens prirent l'habitude d'aller promener leur oisiveté du côté de ce qu'on appelait alors « les nouveaux boulevards » (Voy. BOULEVARD DU TEMPLE), et surtout lorsque l'Opéra-Comique, supprimé une seconde fois, eut été réuni à la Comédie-Italienne. « On remarquera, disent les auteurs du *Dictionnaire historique de la ville de Paris* (1779), on remarquera que depuis que la Ville a fait embellir les boulevards du côté du nord de Paris, et que l'on a permis à tous les bateleurs des spectacles forains de s'établir sur ces boulevards et d'y donner leurs spectacles, et que celui de l'Opéra-Comique a été réuni à la Comédie-Italienne, la foire Saint-Laurent a été entièrement abandonnée, au grand regret de la majeure partie du public, qui y goûtoit tout à la fois le plaisir de la plus agréable promenade, de la variété des différens spectacles, et enfin où il trouvoit, dans des jardins délicieux, toutes sortes de rafraîchissemens. On n'hésite point de dire qu'il seroit intéressant à plus d'un égard, pour le commerce, que cette foire puisse être rétablie. »

Les boulevards ne furent pas les seuls à bénéficier du délaissement dans lequel était tombée la foire Saint-Laurent. Une autre foire, la foire Saint-Ovide, recueillait une partie de ses débris, et trouvait là pour elle un nouvel élément de succès. Voici comment un chroniqueur parlait de celle-ci en 1773 :

Cette foire se tenoit ci-devant sur la place Vendôme, et se tient actuellement sur celle de Louis XV [la place de la Concorde]. Elle commence dans le courant du mois d'août, et finit ordinairement dans celui de septembre. Elle forme une enceinte bien décorée, composée de boutiques garnies de toutes sortes de bijoux, de colifichets, de mousselines, d'indiennes, de modes, etc.

On y voit plusieurs sortes de spectacles : celui des Grands Danseurs de corde, où on donne à peu près le même spectacle qu'aux boulevards (1). Le sieur Nicolet cadet y a un théâtre de marionnettes. On en voit encore plusieurs autres à peu près dans le même genre, tels que ceux du sieur Renaud, des *Fantoccini* italiens et des *Fantoccini* françois, ainsi que quelques ménageries d'animaux rares et curieux.

On vit à cette foire en 1771, dans le café du sieur Valindin, un concert composé d'aveugles. L'orchestre étoit de huit personnes, vêtues en robbes longues, et portant de grands bonnets pointus. Un neuvième aveugle étoit suspendu en l'air, sur un *paon*, et battoit la mesure (hors de mesure). Il avoit de même que ses camarades une robbe rouge, des sabots à ses pieds, et un grand bonnet avec des oreilles d'âne. Ils chantoient, chacun à son tour, des couplets plaisans, en s'accompagnant ridiculement du violon, et ils répétoient en chœur le refrein des couplets. Chaque aveugle avoit devant soi un papier de musique et une chandelle allumée. L'affluence du monde qui alloit voir cette plaisanterie étoit souvent si grande, que l'on fut obligé de mettre des fusiliers à la porte du caffé et de faire de tems en tems descendre les prétendus musiciens pour quelques instans. Quelques-uns des confrères du sieur Valindin, jaloux de son succès, voulurent faire une diversion en l'imitant; mais comme il avoit le mérite de la nouveauté, il continua d'avoir la vogue tant que dura la foire. Elle étoit à peine finie que des marchands de gravures en débitèrent une qui rendoit parfaitement la caricature des aveugles placés dans leur orchestre, et dont ils eurent un grand débit.

(1) Peu d'années après, Audinot vint aussi installer son spectacle à côté des Grands-Danseurs de Nicolet.

A l'imitation du *concert des aveugles*, on vit l'année dernière le *Caffé des Nymphes*. Les chanteurs et les chanteuses portoient de longues coëffures à la grecque, et chantoient des ariettes et des couplets (1).

La foire Saint-Ovide ouvrait régulièrement le 15 août, et durait d'ordinaire jusqu'au 9 octobre. En 1777, elle subit le sort qui avait anéanti la foire Saint-Germain quinze ans auparavant :

Le 23 septembre, le feu prit à la foire Saint-Ovide, vers minuit un quart; en moins de douze minutes les flammes dévorèrent toutes les boutiques qui se trouvoient entre le jardin des Tuileries et la salle de spectacle du sieur Audinot : les secours arrivés très promptement préservèrent cette salle et tous les bâtimens qui étoient au delà; il y eut 33 boutiques brûlées. Les infortunés marchands auxquels ce désastre causa des pertes considérables et difficiles à réparer pour quelques-uns, trouvèrent des secours dans la bienfaisance de plusieurs personnes. Les sieurs Audinot et Nicolet, entr'autres, s'empressèrent d'adoucir leur triste situation en donnant, le 26 et le 27, deux représentations en faveur des incendiés; le prix des places n'étoit point fixé; c'étoit à la générosité publique à le régler et à profiter du moyen qu'ils lui procuroient de faire quelque chose pour ceux qui réclamoient sa pitié. Aussi a-t-on vu plusieurs personnes donner six francs, et même un louis; on a surtout remarqué un particulier, très simplement vêtu, qui, ayant donné un double louis, ne voulut prendre qu'un billet de douze sols... La recette des deux représentations données par le sieur Audinot s'est montée à 1,400 francs, et celle du sieur Nicolet à 2,000 et quelques cents livres, attendu que la salle de ce dernier est beaucoup plus grande que celle de l'Ambigu-Comique (2).

Il y avait encore à cette époque une autre foire, la foire Saint-Clair. « L'ouverture s'en fait le 18 juillet, disait le même annaliste. Elle dure ordinairement huit jours. Les marchands qui s'y rendent se placent le long de la rue Saint-Victor. Les spectacles que l'on y voit consistent dans quelques petits théâtres de marionnettes et quelques animaux curieux. »

Celle-ci n'était que peu de chose, comparée à ses grandes sœurs, et la foire Saint-Ovide elle-même n'atteignit jamais l'importance et le degré de prospérité des deux foires Saint-Germain et Saint-Laurent. Quant à ces deux dernières, l'histoire de notre théâtre se trouve intimement liée pendant plus d'un siècle à leur propre histoire, de même que, pendant plus de soixante ans ensuite, elle se trouve liée à celle du boulevard du Temple. La Révolution porta un coup funeste à l'une et à l'autre; les centres des plaisirs, des divertissements, des agglomérations populaires, se déplacèrent complètement à leur détriment, et le Palais-Royal d'une part, les boulevards de l'autre, attirèrent bientôt de leur côté les Parisiens désœuvrés. Mais on ne saurait oublier que c'est dans les deux grandes foires que nous venons de rappeler qu'ont pris naissance nos théâtres populaires, que c'est là que le public parisien a pris le goût de ces plaisirs scéniques qui lui sont devenus si chers, que c'est là enfin qu'on a vu naître l'Opéra-Comique avec Le Sage, la Gaîté avec les Grands Danseurs de corde de Nicolet, et l'Ambigu avec les petits comédiens d'Audinot; sans compter Curtius, ce premier ancêtre de Mme Tussaud et de M. Grévin, et les innombrables jeux de marionnettes dont nos enfants peuvent voir les descendants aux Tuileries et aux Champs-Élysées.

FORLANE. — Voy. AIRS A DANSER.

FOR-L'ÉVÊQUE (LE) ET LES COMÉDIENS. — Le For-l'Évêque! voilà un nom qui devait sonner mal à l'oreille des comédiens du dix-huitième siècle, car plus d'un dut faire connaissance avec cette Bastille au petit pied. Les comédiens, — j'entends ceux des grands théâtres, — étaient très protégés à cette époque; mais selon la maxime : « Qui aime bien châtie bien, » l'administration supérieure ne se faisait nul scrupule de les envoyer coucher quelques nuits en prison lorsqu'elle le jugeait nécessaire pour punir quelque incartade de leur part, et le public, très chatouilleux à cette époque et fort au courant de ces coutumes, ne manquait jamais, pour la plus petite faute, pour l'ap-

(1) *Almanach forain, ou les Différens Spectacles des Boulevards et des foires de Paris*, année 1773.

(2) *Les Spectacles des foires et des boulevards de Paris*, pour 1778.

parence même d'un manque d'égards ou de respect envers lui, de s'écrier avec ensemble, pour attirer le châtiment sur la tête du coupable : *En prison! A l'Hôpital! A la Force! Au For-l'Évêque!* Et quand l'acteur était en faute, il pouvait tenir à peu près pour certain qu'il n'échapperait pas à la punition et qu'il irait en effet faire un tour au For-l'Évêque, qui était le logis le plus habituel qu'on lui donnait en ces circonstances (1).

Un jour, Carlin, l'Arlequin favori de la Comédie-Italienne, s'avise, dans une de ses fréquentes improvisations, de plaisanter, par une allusion facilement saisissable, sur un nouveau règlement édicté par le ministre de la guerre; il est aussitôt envoyé au For-l'Évêque, où il a toute liberté de disserter à part lui, pendant quelques jours, sur les écarts de paroles des comédiens. — En 1777, une danseuse de l'Opéra, M[lle] Cécile (Dumesnil), se refuse, pour une raison futile, à paraître en scène et à remplir son service; celle-là est conduite aussi au For-l'Évêque, malgré tous les égards dus à son sexe. — En 1781, Lays, chanteur célèbre du même théâtre, véhémentement soupçonné de vouloir quitter Paris furtivement, est appréhendé au corps chez lui, dans le milieu de la nuit, et dirigé sur le même lieu, d'où il est extrait deux jours après, sur son engagement écrit de ne plus chercher à s'enfuir. Dans le même temps, Florence, acteur de la Comédie-Française, ayant insulté son camarade Larive et s'étant battu en duel avec lui, après avoir manqué de respect au public, alla passer à son tour dix jours dans la fameuse prison. — L'année suivante, c'était une danseuse de l'Opéra, M[lle] Théodore, qui était appelée à faire connaissance non avec le For-l'Évêque, qui venait d'être abandonné, mais avec la prison de la Force, et, peu après, une de ses camarades, M[lle] Dupré, y était envoyée en punition d'une escapade un peu forte.

Par malheur, ces punitions, pour justes qu'elles fussent quelquefois en principe, n'en étaient pas moins basées sur l'arbitraire, et l'on sait ce que l'arbitraire peut engendrer d'iniquité. Or, cet usage odieux de l'envoi des comédiens au For-l'Évêque fut cause un jour d'un événement déplorable, en amenant la retraite prématurée d'une artiste qui était la gloire de la scène française, à qui elle aurait pu consacrer encore de longues années. Voici le fait, tel qu'il a été rapporté par un biographe de M[lle] Clairon :

Un comédien nommé Dubois, aussi méprisable sous le rapport du talent que sous celui des mœurs, avait attrapé par le monde une maladie indigne; il se fit traiter et guérir par un médecin, auquel il refusa le prix de ses soins. Un procès a lieu, Dubois offre de jurer et jure devant le tribunal qu'il ne doit rien, il est acquitté. Ses camarades, persuadés qu'il s'était déshonoré par un parjure, se cotisent, paient la somme et demandent à leur supérieur l'expulsion de Dubois. On la leur promet; mais ce Dubois avait une jolie fille; mais cette jolie fille était maîtresse du maréchal de Richelieu; mais ce maréchal était gentilhomme de la chambre, et exerçait, en cette qualité, un empire absolu sur les coulisses. Il n'eut pas honte de prendre fait et cause pour l'histrion, et il lui donna un ordre qui le réintégrait dans son emploi. Cet ordre fut tenu secret jusqu'au jour où l'on devait représenter *le Siège de Calais*, dans lequel Dubois jouait habituellement le rôle assez insignifiant de Mauni. C'était le 15 avril 1765. Le matin de ce jour, Dubois fait signifier l'ordre qui l'autorise à jouer; on l'avait déjà remplacé; grande rumeur au théâtre : Lekain, Molé, Brizard, Dauberval, déclarent qu'ils ne joueront point et disparaissent; Clairon prétexte une indisposition et se retire. Cependant l'heure du spectacle arrive, la salle se remplit, la toile ne se lève point; l'affiche annonçant *le Siège de Calais*, le parterre demande à grands cris *le Siège de Ca-*

(1) Le For-l'Évêque était situé dans l'espace compris aujourd'hui entre le quai de la Mégisserie et la rue Saint-Germain-l'Auxerrois; il avait été construit sur l'emplacement de la grosse tour qui défendait au nord le pont de bois bâti par Charles le Chauve vers 861 et qui fut détruit une première fois par les Normands; il datait du treizième siècle environ. C'est là que s'exerçait tout d'abord la justice temporelle de l'évêque de Paris, et que siégeait son prévôt; mais en 1674 le For-l'Évêque cessa de faire partie du domaine archiépiscopal, fut réuni au Châtelet et devint une prison pour dettes. Cela n'empêchait pas qu'on n'y enfermât aussi les jeunes gentilshommes turbulents, et surtout les comédiens indociles aux ordres de leurs supérieurs administratifs, ou qui manquaient ou paraissaient manquer à leurs devoirs envers le public. Le For-l'Évêque fut supprimé comme prison aux environs de 1780, en même temps que le petit Châtelet; mais on ne le démolit que vingt ou vingt-cinq ans plus tard.

lais; on ne peut le donner. Alors de toutes les parties de la salle s'élèvent des vociférations; les épithètes de coquins, de marauds, de gueux, sont prodiguées aux comédiens. En vain un homme de bon sens élève la voix, et dit, en montrant au foyer le buste de Molière : « Voilà un de ces gueux, qui a été et qui sera longtemps plus envié à la France que ne pourra jamais l'être aucun gentilhomme de la chambre. » Ce ne fut qu'après plusieurs heures de tumulte que la foule se résolut à reprendre son argent à la porte et à se retirer. Le lendemain, les quatre acteurs que nous venons de nommer et Clairon furent conduits au For-l'Évêque : elle n'y resta que cinq jours; mais profondément indignée de l'injuste affront qu'on lui avait fait subir, trop fière pour s'exposer à le voir renouveler, elle jura de ne plus reparaître sur la scène, et tint parole. Clairon était alors âgée de quarante-deux ans, et dans toute la force de son talent.

Voilà comment, par l'infamie d'un misérable, par l'indignité d'un gentilhomme omnipotent et dissolu, par cette coutume odieuse d'envoyer en prison des comédiens qui ne pouvaient même pas se défendre contre un excès de pouvoir, la scène française fut à tout jamais privée d'un des plus beaux talents qui l'illustraient. Et il ne faudrait pas croire que cette coutume barbare ne se soit pas longtemps prolongée : sous la Restauration encore, et jusqu'en 1830, on vit souvent des comédiens traités comme ils l'étaient sous l'ancien régime. Seulement, comme alors ni le For-l'Évêque ni la Force n'existaient plus, c'est à Sainte-Pélagie qu'on jugeait à propos de les incarcérer (1).

(1) C'est d'ailleurs à l'Empire qu'on doit le rétablissement de cette aimable coutume, comme on peut le voir par ces trois articles du règlement des quatre grands théâtres, signé par Napoléon lui-même, et daté du 1er novembre 1807 : — « *Art.* 12. Tout sujet qui aura fait manquer le service, soit en refusant, sans excuses jugées convenables, de remplir un rôle dans son emploi, soit en ne se trouvant pas présent au moment indiqué pour son service, soit enfin par toute autre faute d'insubordination quelconque envers ses supérieurs, pourra être condamné, suivant la gravité des cas, ou à une amende ou aux arrêts. — *Art.* 13. Les sujets qui seront mis aux arrêts ne pourront être conduits dans la maison de l'Abbaye que sur l'autorisation du surintendant. — *Art.* 14. La durée des arrêts ne pourra être prolongée au delà de huit jours sans qu'il nous en soit rendu compte. » — Heureux temps, heureuses mœurs!

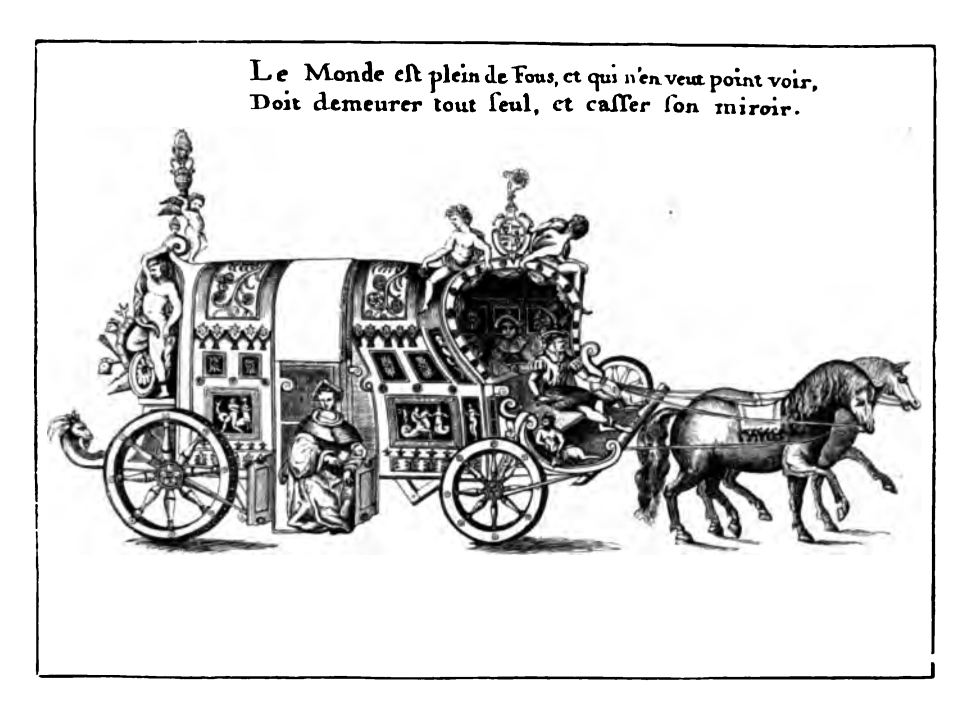
FORCER L'EFFET. — On dit d'un acteur qu'il force l'effet lorsqu'il manque aux lois du goût et de la sobriété pour exciter, par tous les moyens possibles, les applaudissements des spectateurs. Dans le drame les éclats de voix et les grands coups de talon, dans le comique les charges grotesques et les grosses pasquinades, dans le chant les coups de gosier excessifs et les fioritures de mauvais goût, parviennent souvent à forcer l'effet. Cela n'augmente en aucune façon, bien au contraire, le talent de l'acteur qui se livre à de tels écarts.

FOUR (FAIRE). — Locution d'argot théâtral qui signifie : éprouver un échec complet. On dit d'une pièce tombée qu'elle a « fait four », de même qu'un acteur « fait four » lorsqu'il joue un rôle sans y produire aucun effet. Naguère, en province, cette expression avait un sens matériel plus précis : dans les petites villes de département où le théâtre était peu recherché et attirait peu de spectateurs, on disait que les comédiens avaient « fait four », lorsque le nombre de ces spectateurs était tellement restreint que le directeur aimait mieux leur rendre leur argent et faire relâche que de jouer devant les banquettes.

FOUS (FÊTE DES). — Fête d'un caractère étrange, mélange excentrique de bouffonnerie et de piété, qui semble comme un souvenir et un reste des anciennes saturnales païennes, et qui pendant tout le moyen âge scandalisa l'Église sans que celle-ci, non plus que l'État séculier, pût parvenir à la faire cesser. La fête des Fous consistait dans certaines réjouissances extravagantes auxquelles prenaient part les clercs, les diacres, les prêtres eux-mêmes, qui avaient pour théâtre l'église et la place publique, et qui se renouvelaient chaque année depuis Noël jusqu'à l'Épiphanie, et particulièrement le jour de Saint-Étienne et le premier de l'an. Le peuple et le clergé la célébraient déjà du temps de saint Augustin, elle prit une grande extension dans l'Église grecque à l'époque du Bas-Empire, fut pendant plusieurs siècles à Constantinople la cause d'excès sans nombre, se vit proscrite en Angleterre au douzième siècle sous peine d'excommunication, et

à cette époque existait déjà depuis longtemps en France, où elle brillait surtout à Paris, Beauvais, Sens, Dijon, Nevers, Rouen, Beaune, Autun, etc. Voici comment les principales phases en sont retracées par un historien :

La première cérémonie consistait dans l'élection de l'*abbé*, choisi parmi les membres du bas clergé, et ensuite, selon les localités, dans l'élection soit d'un évêque ou archevêque, soit d'un pape des fous, qu'on prenait parmi le peuple. Dans les églises cathédrales, on élisait un évêque ou archevêque; mais dans les églises qui relevaient directement du Saint-Siége, et qu'on appelait *exemptes*, on élisait un pape, et on lui prêtait tous les attributs de la tiare. Quant à l'abbé des fous, son élection se faisait dans toutes les églises par les jeunes chanoines, les clercs et les enfants de chœur, qui proclamaient leur choix par un *Te Deum*, et, prenant ensuite l'élu sur leurs épaules, le portaient en triomphe jusque dans sa demeure, où le chapitre venait de s'assembler; là on le faisait asseoir sur une estrade préparée pour le recevoir. A son entrée, tout le monde se levait, même l'évêque, s'il était

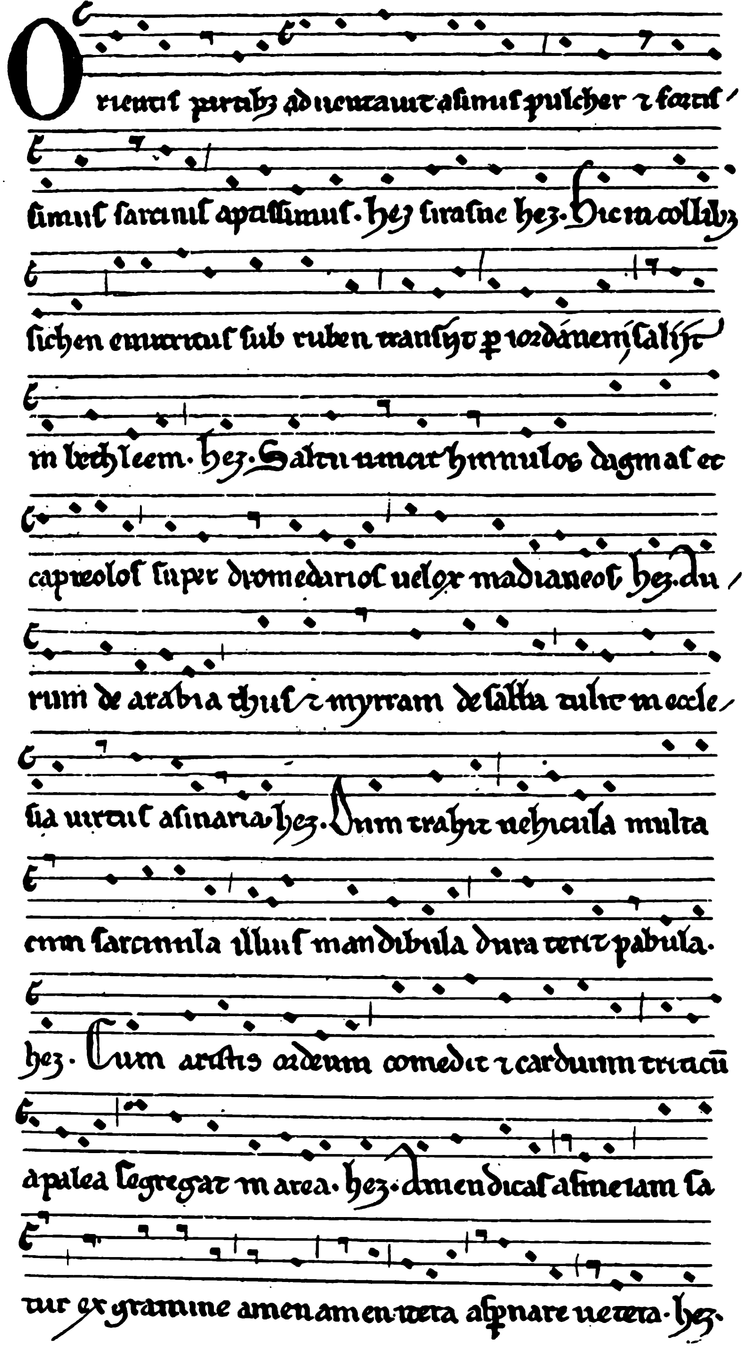


Chariot de la mère folle, tel qu'on le voyait à Dijon en 1610.

présent. On lui faisait de grandes salutations; on lui offrait du vin et des fruits; il buvait, et commençait à chanter. Aussitôt tous les assistants, le haut chœur d'un côté et le bas chœur de l'autre, répondaient en élevant progressivement la voix et en finissant par lutter à qui crierait le plus fort, dirait le plus de facéties, gesticulerait de la manière la plus grotesque. On sifflait, on raillait, on hurlait; c'était un *crescendo* assourdissant. Quand les forces de chacun étaient épuisées, l'huissier, dans plusieurs églises du Midi, prenait la parole, et disait en langue romane : « De port mossenhor l'abat e sos cossellier, vos fam assaber que tot hom lo segua lay on volra anar, e aquo sus la pena de talhar la braia, *sous peine d'avoir le haut de chausses coupé.* » On sortait alors tumultueusement et on parcourait la ville en continuant à se livrer à mille extravagances.

Indépendamment de cet abbé, nous avons dit que les églises cathédrales et celles qui relevaient directement du Saint-Siége élisaient un évêque ou un pape des fous. Ce choix était fait parmi le peuple, au milieu de l'appareil le plus burlesque. L'élu était revêtu d'habits pontificaux, et, précédé de jeunes ecclésiastiques portant sa mitre et sa crosse, sa croix archiépiscopale ou sa tiare, entouré d'un clergé nombreux, affublé de déguisements divers, les uns masqués ou barbouillés de lie, d'autres déguisés en femmes, il était porté sur leurs épaules jusque dans sa maison. A son arrivée, on ouvrait

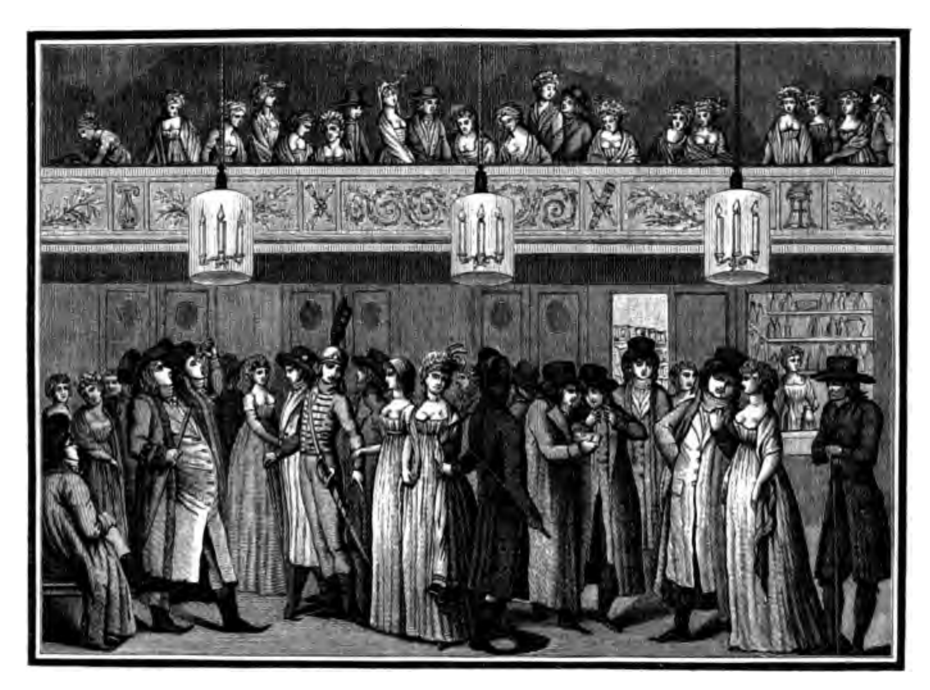
toutes les portes et toutes les fenêtres; on plaçait un tonneau défoncé sur une des croisées; l'évêque ou le pape entrait dedans, et de là il donnait sa bénédiction à la multitude. Puis on se rendait pro-



Prose de l'âne, chantée à la Fête des Fous.

cessionnellement dans le chœur de l'église, où l'on chantait des couplets que l'impudicité des gestes rendait encore plus obscènes. Pendant cette dégoûtante parodie du service divin, les diacres et sous-

diacres mangeaient sur l'autel, près du célébrant, des boudins et des saucisses, jouaient aux dés et aux cartes, et mettaient dans l'encensoir des morceaux de vieilles semelles, dont l'exhalaison infecte obscurcissait l'église et provoquait les contorsions joyeuses des assistants. La messe terminée, ils parcouraient le chœur en sautant et gambadant. Puis, ils se faisaient traîner par toute la ville dans des tombereaux remplis d'ordures, cherchant à qui mieux mieux à se faire remarquer par de plates bouffonneries et d'ignobles provocations. Le roi de la fête, évêque, archevêque ou pape, apparaissait sur un brancard porté solennellement par quatre hommes revêtus d'habits chamarrés. Il faisait sur cette espèce de pavois toutes les singeries qui pouvaient exciter le rire des spectateurs, et recevait ensuite du chapitre un fromage pour prix de *ses peines et services*. Pendant les trois jours de Saint-Étienne, de Saint-Jean l'Évangéliste et des Innocents, l'évêque fou, revêtu de ses habits pontificaux, la mitre en tête, la crosse à la main, et suivi de son aumônier en chape et coiffé d'un petit coussin au lieu de bonnet, venait s'asseoir dans la chaire épiscopale, assistait à l'office et y recevait gravement les mêmes honneurs que le véritable évêque. A la fin de l'office, l'aumônier criait à pleine voix : *Silete, silete; silentium habete!* et le chœur répondait : *Deo gratias!* Puis l'évêque donnait sa bénédiction, après quoi l'aumônier distribuait aux assistants des indulgences burlesques.



Le foyer du théâtre Montansier, en 1798.

Cette fête subissait des modifications dans les divers pays où on la célébrait; elle a eu même des noms différents suivant les localités, ou par suite des cérémonies bizarres qu'on y ajoutait... On y chantait une antienne composée de commencements de psaumes, où l'on répétait, de deux vers en deux vers, l'exclamation bachique et profane d'*Evohe*. Ensuite, le célébrant entonnait les vêpres... Pour mieux supporter la durée de cet office, qui devait être très long, les chantres et les assistants s'interrompaient de moment à autre pour se désaltérer par de copieuses libations. On chantait enfin le *Magnificat* sur l'air de :

Que ne vous requinquez-vous, vieille,
Que ne vous requinquez-vous donc?

Puis, la bande joyeuse se rendait sur un théâtre dressé à cet effet devant l'église, et y exécutait, en présence de toute la ville, les farces les plus lascives et les plus ignobles. On les terminait par des seaux d'eau qu'on versait à profusion sur la tête du préchantre et sur les hommes nus qui ne manquaient jamais à la fête, le tout aux bruyants éclats des

assistants et des acteurs ravis et transportés de joie.

Cette singulière fête, condamnée dans ses excès, combattue par les rois, par les papes, par les conciles, subsista pourtant jusqu'au commencement du dix-septième siècle.

FOYER. — Chaque théâtre possède au moins deux foyers : l'un, attenant à la salle, qui est un lieu de promenade et de réunion pour le public durant les entr'actes ; l'autre, attenant à la scène, qui est un lieu d'attente et de repos pour les comédiens. Le foyer public de la nouvelle salle de l'Opéra, avec la *loggia* qui le borde à l'extérieur, est une véritable merveille, et les admirables peintures dont M. Paul Baudry l'a orné, la richesse en tout genre de sa décoration, ne peuvent qu'exciter l'admiration de tous ceux qui sont à même de le voir. Les foyers de l'Odéon, de l'Opéra-Comique, du Châtelet, peuvent compter parmi les plus beaux de nos théâtres.

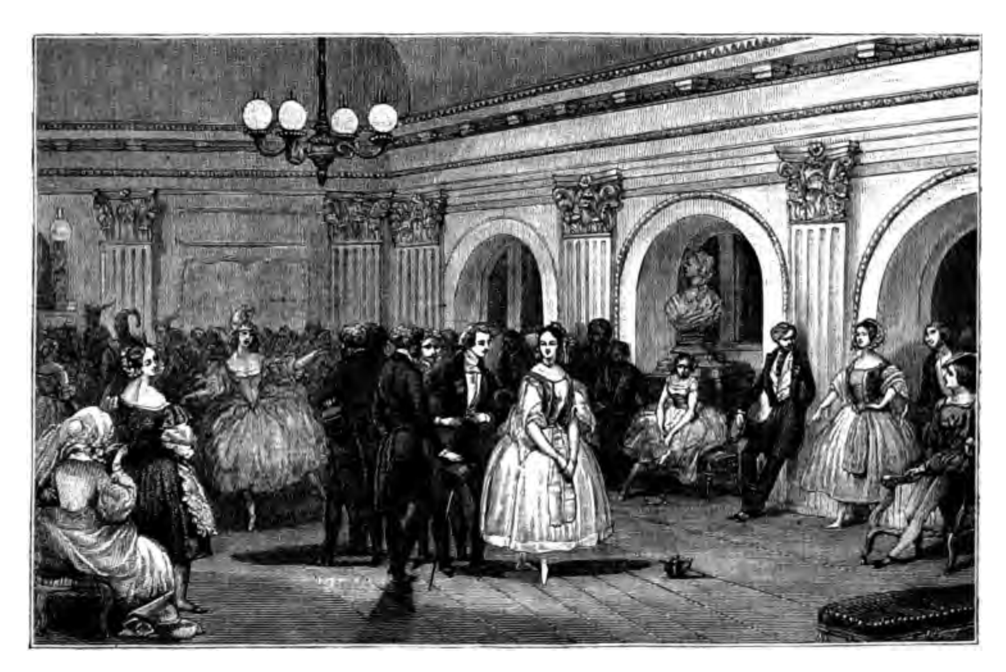
C'est surtout aux soirs de première représentation que le foyer du public, dans les théâtres importants, prend un aspect curieux et animé, c'est là qu'on le voit mouvementé d'une façon particulière, c'est là qu'il offre un coup d'œil vraiment singulier, qu'il est intéressant à observer. Dans chaque entr'acte viennent s'y réunir les spectateurs ordinaires de ces sortes de solennités : artistes de tout genre, gens de lettres, feuilletonistes, critiques très ou peu influents, amateurs, etc. Des discussions parfois ardentes s'établissent alors sur les mérites ou les défauts de l'œuvre nouvelle, chacun dit son mot, on échange ses impressions, on se *tâte* réciproquement pour connaître le fond de l'opinion de chacun ; les idées, les critiques, les éloges, les paradoxes jaillissent de toutes parts, les esprits s'échauffent, les théories se font jour, depuis les plus banales et les plus rationnelles jusqu'aux plus audacieuses et aux plus étranges ; on passe en revue le sujet, l'action, le style de l'œuvre représentée, ainsi que le talent des interprètes ; on juge la mise en scène, les décors, les costumes ; les têtes se montent, les voix éclatent, les mots partent comme des fusées... jusqu'au moment où la sonnette de l'entr'acte vient annoncer à tous que le moment est venu



Le foyer des artistes, à la Comédie-Française.

de rejoindre sa place. Le foyer se vide alors en l'espace d'une minute, et redevient muet et silencieux jusqu'à l'entr'acte suivant, où les discussions reprennent de plus belle pour aboutir de nouveau au même résultat.

Beaucoup plus paisible, beaucoup plus morne est le foyer des artistes, où chacun vient prendre un instant de repos pendant les scènes où il ne figure pas, et où la préoccupation de la réplique prochaine ne laisse guère de place à d'autres sentiments. A l'exception de certains théâtres, comme la Comédie-Française, l'Opéra, l'Opéra-Comique, ce foyer, d'ailleurs, n'est guère qu'une petite salle assez pauvre, assez nue, dont l'unique ornement est représenté par le tableau quotidien du spectacle et des répétitions. Les artistes qui ont quelques moments à eux aiment mieux remonter dans leur loge que d'attendre au foyer, d'autres restent dans les coulisses, et de tout cela il résulte que le foyer ne brille généralement que d'une animation très relative. Il y eut cependant un foyer



Le foyer de la danse, à l'Opéra, vers 1840.

d'artistes célèbre entre tous à l'époque de la Révolution, et qui était tout à la fois comme une sorte de club politique et de rendez-vous de galanterie : c'était celui du théâtre Montansier (Variétés actuelles), qui a laissé dans l'histoire de ce temps de véritables souvenirs.

En dehors du foyer du public et du foyer des artistes, certains théâtres importants ont des foyers secondaires, tels que le foyer de l'orchestre, le foyer des chœurs, même le foyer des machinistes; il est à peine besoin de dire que ce n'est pas par un luxe oriental que ceux-là se font remarquer. Mais il faut signaler le foyer de la danse à l'Opéra, dans lequel ont droit d'entrée les abonnés du théâtre, et qui est, au contraire, une vaste salle aussi remarquable par ses proportions que par la richesse, l'harmonie et le bon goût de sa décoration. J'en voudrais pouvoir dire autant des propos qui s'y tiennent, mais je n'ose, dans la crainte de donner à la vérité une entorse excessive.

FRAGMENTS. — Voici la définition très exacte de ce mot, dans ses rapports avec le théâtre, telle que la donnait un écrivain du siècle dernier : — « On appelle ainsi à l'Opéra de Paris le choix de trois ou quatre actes de

ballets qu'on tire de divers opéras, et qu'on rassemble, quoiqu'ils n'aient aucun rapport entre eux, pour être représentés successivement le même jour, et remplir avec leurs entr'actes la durée d'un spectacle ordinaire. » Cet usage barbare et anti-artistique, encouragé par le public, se prolongea pendant plus de soixante ans. On eut, en 1702, les *Fragments de Lully*, ajustés par Campra; en 1704, *Télémaque*, « Fragments des modernes, » arrangés par le même; en 1711, de *Nouveaux Fragments de Lully;* en 1729, de *Nouveaux Fragments;* puis encore des Fragments de différents auteurs en 1731, 1748, 1750, 1751, 1759, 1767, et d'autres que j'oublie. Cependant, à partir de cette dernière époque, l'usage commença à tomber en désuétude, et l'on n'entendit bientôt plus parler de fragments.

FRAIS. — C'est par jour qu'on a l'habitude de calculer les « frais » d'un théâtre, les dépenses nécessitées par ses représentations. Lorsqu'on dit d'un théâtre qu'il a tant de frais, soit 1,000, ou 2,000 ou 3,000 francs, on sous-entend toujours « par jour ». En province, le chiffre de ces frais est évalué d'ordinaire sans qu'on y comprenne les appointements des comédiens; à Paris, au contraire, tout est compris.

Depuis les habitudes somptueuses de mise en scène qu'on a prises dans ces vingt dernières années, les frais journaliers des théâtres parisiens sont devenus énormes, et parfois fantastiques. Sans parler de l'Opéra, dont la dépense s'élève à 15,000 francs environ chaque fois qu'il ouvre ses portes au public (les frais d'éclairage seuls se montent à 1,300 francs par représentation), il est tel théâtre de drame ou de féerie, comme le Châtelet ou la Porte-Saint-Martin, où la somme de frais quotidiens flotte entre 4,000 et 5,000 francs, selon l'importance des dépenses occasionnées par la mise en scène de telle ou telle pièce. Le chiffre est à peu près le même en ce qui concerne l'Opéra-Comique, en raison des exigences des chanteurs et du nombreux personnel symphonique et choral nécessaire. Certains petits théâtres de genre, comme la Renaissance, par exemple, atteignent parfois, quand ils ne le dépassent pas, le chiffre de 3,000 francs. Enfin on voit de simples cafés-concerts, tels que l'Eldorado, n'en être pas quittes à moins de 1,600 ou 1,800 francs par jour.

Pour donner une idée nette des frais d'exploitation d'un grand théâtre, nous allons reproduire, d'après un document officiel, le *Rapport* sur le budget des beaux-arts présenté à la Chambre des députés en 1883, le détail du budget des dépenses de la Comédie-Française pour l'année 1882 :

Administration................	63.216	60
Acteurs aux appointements......	164.371	55
Musique......................	22.074	90
Employés de la salle...........	38.000	
d° du théâtre................	27.300	
d° des magasins, traités à forfait	35.989	80
d° machinistes..............	40.354	50
Pensions des sociétaires	85.649	65
d° des acteurs et actrices......	17.800	
d° des employés	11.477	50
Secours alimentaires............	20.560	20
Comparses et coryphées.........	25.086	85
Accessoires, frais de la scène....	3.483	25
Feux ordinaires et extra, jetons..	38.600	
Travaux littéraires, indemnités, gratifications................	25.000	
Réserve administrative..........	36.400	
Impositions et patente..........	4.688	55
Assurances...................	11.657	60
Affiches et programmes.........	19.553	
Éclairage....................	89.092	85
Chauffage....................	13.000	
Costumes, indemnités de toilette.	142.003	
Droits des hospices.............	186.954	70
Droits des auteurs.............	268.621	80
Garde.......................	8.161	
Sapeurs-pompiers.............	12.181	90
Décors et accessoires (peinture)..	33.292	45
Bois, toile, cordage, quincaillerie (décors)..................	15.016	30
Mobilier et tapis de la salle.....	7.285	35
Impressions..................	5.744	50
Fournitures de bureau..........	2.162	40
Archives, bibliothèque, galerie, portraits....................	875	35
Fournitures et dépenses diverses..	19.119	80
Entretien de l'immeuble, nettoyage et matériel.................	23.108	55
Tapissier et mobilier de la scène.	24.047	15
A reporter.....	1.541.831	05

Report........	1.541.831	05
Allocations aux sociétaires.......	199.207	65
Réserve du ministre............	48.000	
Réserves pour réparations.......	10.000	
Représentations à bénéfice......	22.000	
Matinées.....................	24.609	50
Frais funéraires...............	800	75
Affaire Sarah Bernhardt........	81	69
Souscription monument Barrière..	500	
Reconstitution de la rente 3% par annuités....................	6.876	15
Total........	1.853.906	79

Ce total d'un million 853,906 fr. 79 c. donne une moyenne de 4,878 fr. 70 c. de frais par représentation, à raison de 380 par an (y compris les matinées).

Il est assez curieux de placer en regard de ces chiffres celui des frais occasionnés par une représentation de la troupe de Molière en 1660; le voici, d'après le registre fameux de son ami La Grange :

	liv.	s.
Germain, portier..............	3	10
Saint-Michel, portier..........	3	
Brouart, ouvreur de loges......	1	10
Mlle Lestaug et Mme Gobert pour la recette et contrôle.........	3	
La Genty, ouvreuse de loges....	1	10
Brillart et sa femme, *ouvreuses* de loges...................	4	
Mathieu, décorateur...........	2	10
La servante de M. Foveli, comme concierge.................	1	
Violons......................	4	10
Chandelles....................	10	
Affiches pour deux fois, rouge et noire......................	7	10
A Charles, valet commun......		15
Collation de vin, tisane, pain...	1	
Total........	43	15

Quarante-trois livres quinze sous! Nous voilà loin des comptes d'aujourd'hui. A la vérité, le droit des pauvres n'existait pas alors, le droit des auteurs pas beaucoup plus, et nous n'avons pas ici d'appointements d'artistes. C'est égal, ce chiffre modeste a de quoi faire rêver nos directeurs actuels.

On se rendra compte, au surplus, de l'importance que doit prendre le chiffre des frais d'un grand théâtre, en songeant à ce qu'il représente : loyer, impôts, assurances, droits d'auteurs, droits des pauvres, acteurs, orchestre, chœurs, comparses, danse, machinistes, administration, contrôle et location, décors et costumes, éclairage, affiches et affichage, garde et pompiers, etc., etc. Lorsqu'on réfléchit qu'un théâtre fait vivre directement, à lui seul, jusqu'à deux, trois, quatre et cinq cents personnes, on comprend que son budget soit lourd et que la somme de ses frais journaliers soit singulièrement considérable.

FRANCATRIPPA. — Francatrippa, dont le nom indique suffisamment l'origine italienne,



Francatrippa, d'après Callot.

était un type de farceur populaire qui fut fameux à Paris au seizième siècle. On ne sait pas grand'chose de lui, et il n'en reste guère que l'excellente charge dans laquelle Callot nous l'a montré en son costume traditionnel, avec son nez crochu, son menton pointu, son chapeau à double plume et sa batte, faisant une gambade burlesque.

FRAPPER LES TROIS COUPS. — Lorsque tout est prêt, que le décor est posé, que les symphonistes sont à l'orchestre, le souffleur dans son trou, chacun à son poste, le régisseur fait faire place au théâtre, et, placé derrière le

rideau d'avant-scène, certain qu'il peut compter sur le concours de tous, frappe solennellement, avec son lourd bâton, les trois coups que le public attend toujours avec quelque impatience et qui sont le signal du commencement. Dans les temps ordinaires, ce signal n'a d'importance qu'en ce qui touche la bonne allure et la marche régulière du spectacle ; mais lorsqu'il s'agit de la première représentation d'une œuvre considérable, d'une œuvre qui peut être appelée à tenir une place, à marquer une date dans l'histoire de l'art, que d'anxiétés, que de craintes, que d'hésitations, que d'espoirs semblent contenus dans ces trois coups que le régisseur fait résonner à intervalles égaux sur le plancher de la scène. Et pourtant, ce bâton en lui-même est fort insensible, et il agit avec la même indifférence, la même impassibilité, qu'il s'agisse d'*Hernani,* des *Lionnes pauvres*, des *Huguenots*, du *Pré aux clercs*, ou du dernier des vaudevilles qui sera joué dans le dernier des bouis-bouis par les derniers des comédiens.

FRISES. — Les frises sont les bandes de toile peinte qui, dans un décor ouvert, représentant un paysage, une forêt, une place publique, descendent du cintre à chaque plan, pour cacher le vide des dessus du théâtre, et, tenant toute la largeur de la scène, viennent porter, à chacune de leurs extrémités, sur le sommet des châssis de coulisses. Bien que ce mot de *frises* soit toujours d'un usage courant dans nos théâtres, cependant les machinistes ne s'en servent plus professionnellement, et donnent à ces bandes de toile le nom de *plafonds ;* et pour les distinguer du châssis formant vraiment plafond qui vient s'abattre sur les décors fermés, ils donnent à ce dernier le nom de *plafond plat.*

FROID (UN). — Au théâtre, où l'action scénique, dans quelque situation que ce soit, ne doit jamais fléchir, où l'action purement matérielle ne doit jamais laisser à l'esprit ou à l'œil du spectateur un instant de repos, on appelle « un froid » tout ce qui peut donner lieu sur la scène à un moment, si court soit-il, d'hésitation, de vide ou d'inaction. Le « froid » peut se produire, soit dans telle partie de l'œuvre même, soit dans la façon dont elle est interprétée : tel fragment de dialogue doit être plus serré, soit dans ses réparties, ce qui dépend de l'auteur, soit dans son exécution, ce qui dépend des comédiens, sous peine de produire un froid. Parfois un geste, un mouvement, une passade, un peu de vigueur donnée à la diction d'une phrase, suffisent à échapper au froid et à le faire disparaître ; une entrée mal préparée, une sortie faite sans entrain, peuvent amener un froid et faire manquer l'effet attendu. Un auteur dramatique exercé, un metteur en scène habile, sauront toujours échapper au froid, chacun en ce qui le concerne, et les répétitions sont là pour leur permettre de trouver les moyens d'y remédier quand il se produit.

FRONTIN. — Personnage de comédie et d'opéra-comique qui est devenu presque un type, et qui a pris naissance sur notre scène dans les dernières années du dix-septième siècle. Frontin est un descendant un peu dégénéré des Scapin, des Mascarille, des Crispin et des Gros-René, un précurseur un peu pâle de Figaro, dont il n'a ni l'esprit sémillant ni la large envergure. C'est un valet rusé, malin, matois, que l'on trouve mêlé à toutes les intrigues, qui jacasse sans cesse, fait la cour aux soubrettes, soigne autant qu'il le peut les affaires de son jeune maître sans pour cela négliger les siennes, et qui se fait remarquer par sa bonne humeur, son envie de bien vivre et son esprit un peu vulgaire, quoique parfois réel. Il est vrai que l'opéra-comique, en s'emparant, il y a tantôt un siècle, de l'ancien Frontin de comédie, nous l'a un peu gâté en le vulgarisant peut-être plus que de raison. Je ne sais si c'est Dancourt qui a inventé ce personnage ; toujours est-il qu'on le trouve dès 1692 dans une de ses comédies, *les Bourgeoises à la mode*, et dans une autre, *les Curieux de Compiègne*, représentée en 1698. Marivaux l'employa ensuite, dans *l'École des Mères* (1732), *les Serments indiscrets* (1732), *l'Heureux Stratagème* (1733), *le Petit-Maître corrigé* (1734), *la Méprise* (1734), *les Sincères* (1739), *l'Épreuve* (1740) ; puis ce fut Philippe Poisson dans *l'Amour secret* (1740), Saint-Foix dans *le Sylphe* (1743), Gresset dans *le Méchant* (1747), etc. Il devint même le hé-

ros de certaines pièces, telles que *les Ruses de Frontin*, *Frontin mari garçon*, et autres. Toutefois, Frontin était déjà malade lorsqu'est survenue la révolution de 1830; celle-ci lui a donné le coup de grâce, et depuis lors personne n'a été tenté de le ressusciter.

FUNAMBULES. — C'est le nom que les Romains donnaient aux danseurs de corde, dont l'art était très pratiqué chez eux, après l'avoir été chez les Grecs. Les funambules romains étaient extrêmement habiles, et diverses peintures découvertes dans les fouilles d'Herculanum donnent des preuves convaincantes de cette habileté. Les danseurs figurés sur ces peintures offrent une étonnante variété d'attitudes, dont les unes gracieuses et les autres grotesques. Ils représentent des satyres et autres personnages de la Fable. Les uns portent le thyrse, dont ils se servent comme d'un balancier; d'autres jouent de la lyre, ou de la double flûte, en dansant sur leur propre musique; d'autres encore versent du vin dans des vases de formes diverses. Au reste, les Romains étaient passionnés pour ce genre de spectacle.

FUREUR (FAIRE). — On dit qu'une pièce ou qu'un artiste fait fureur, lorsque le succès de cette pièce ou de cet artiste est éclatant, fait l'objet des propos de la ville entière, et amène chaque jour au théâtre une foule avide et impatiente de plaisir. — Les Italiens, qui emploient dans le même sens la même expression, se servent aussi dans ce cas du mot *fanatismo*. Ils ont tout dit quand ils ont constaté que tel ténor ou tel opéra non seulement *fa furore*, mais encore *fa fanatismo*.

G

GAGISTES. — C'est le mot qu'on employait jadis, à l'origine de nos théâtres, pour désigner tous les artistes ou employés qui ne faisaient point partie du personnel scénique proprement dit, c'est-à-dire des comédiens. Le mot était bien appliqué, et avait sa raison d'être. En effet, les comédiens alors étaient toujours en société, et chacun d'eux courait les chances, bonnes ou mauvaises, de l'entreprise; au contraire, tout le personnel, en dehors d'eux, musiciens, comparses, danseurs, employés, ouvriers, était payé, *gagé* par eux, et ne courait aucun risque. De là le nom tout naturel de *gagistes*. Pour les employés proprement dits, et surtout dans un ordre supérieur, on leur donnait parfois la qualification d'*officiers*.

GALERIE. — Toute salle de spectacle est entourée de deux, trois, quatre, cinq ou six galeries superposées, formant saillie, et qui s'étendent sans interruption d'un côté à l'autre de l'avant-scène. Dans les théâtres d'Italie, ces galeries sont uniformément divisées en loges; dans les théâtres de France, les unes sont de même divisées en loges, tandis que d'autres, tout à fait découvertes, sont garnies de rangées de stalles ou fauteuils. Ce sont ces dernières qui prennent le nom de galeries proprement dites, et on les appelle premières, deuxièmes, troisièmes galeries, selon l'étage auquel elles sont situées. — (Voy. BALCON.)

GALOUBET. — Dans le langage théâtral, *galoubet* est synonyme de bonne voix, organe solide et résistant. Qu'il s'agisse d'un comédien, on dira qu'*il a un bon galoubet*, s'il est en possession d'un organe vibrant, sonore, bien timbré; si l'on parle d'un chanteur à la voix corsée, puissante, étendue surtout, on dira qu'*il a du galoubet*.

GANACHES. — Classe de rôles qu'on qualifie aussi quelquefois de *pères dindons*, et que cette double appellation suffit à caractériser. Ces rôles de vieillards ridicules et burlesques rentrent dans l'emploi des grimes (Voy. ce mot).

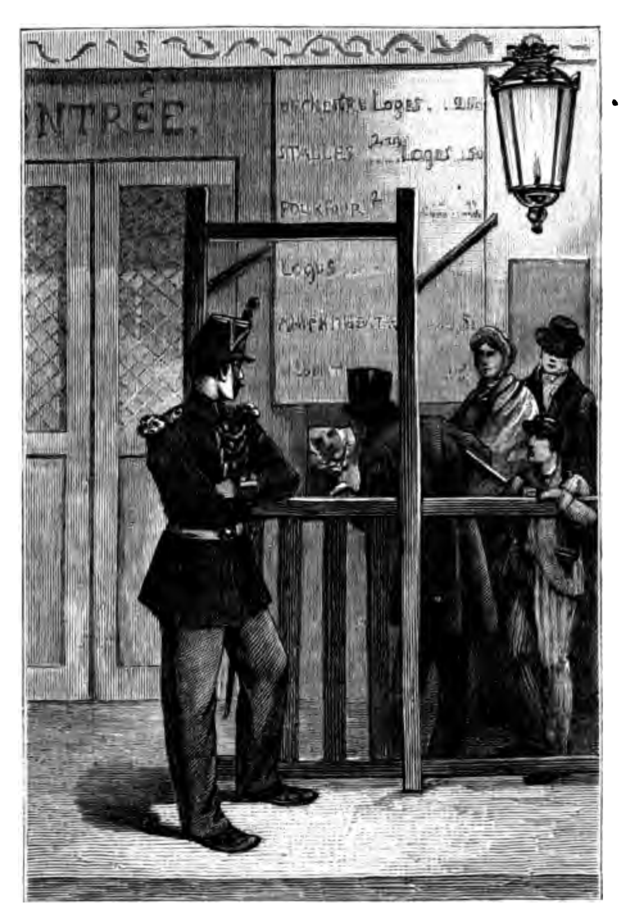
GARÇON D'ORCHESTRE. — Le garçon d'orchestre, dont le rôle acquiert une certaine importance dans les théâtres lyriques, est un employé qui, comme son titre l'indique, est spécialement chargé de tout ce qui concerne l'orchestre, personnel et matériel. Il doit tenir l'orchestre soigneusement en ordre, prendre soin des gros instruments qui y restent toujours, tels que les contrebasses, la grosse caisse, le tambour, les timbales, entretenir la propreté dans le foyer, porter les bulletins de service, distribuer la musique sur les pupitres lors des répétitions et des représentations, et la ranger lorsque l'exécution est finie, faire signer la feuille de présence aux artistes, prévenir ceux-ci de la fin de l'entr'acte, enfin, pendant le service, se tenir toujours à la disposition des chefs, qui peuvent avoir besoin de lui.

GARÇON DE THÉATRE. — Les garçons de théâtre sont les hommes de peine et les commissionnaires de l'administration. Ce sont des employés qui sont chargés de nettoyer, de tenir en ordre toute la partie du théâtre qui comprend la scène et ses dépendances, et de se tenir, pendant les répétitions et les représentations, à la disposition de qui peut avoir besoin d'eux pour un objet quelconque.

GARDE (LA) AU THÉATRE. — Dans tout lieu public où se trouve une grande réu-

nion d'hommes, la présence de la police est toujours nécessaire, soit pour prévenir tout désordre, soit pour l'arrêter, soit pour le réprimer. On trouvera au mot *police* les renseignements nécessaires sur ce point ; ici nous n'avons à nous occuper que de la garde militaire chargée d'assurer la sécurité des théâtres pendant leurs représentations.

Voici ce qu'un document nous apprend en ce qui concerne la garde de l'Opéra en 1759 : — « Pour assurer la tranquillité de ce spectacle, il y a une garde du régiment des Gardes-Françoises, composée de quarante hommes et trois caporaux commandés par trois sergens et un des deux sergens-majors, et il est payé à cette garde par chaque jour de représentation une



La garde au théâtre.

somme de 36 livres prélevée sur le produit de l'Opéra, et 500 livres aux deux sergens-majors par chaque année par forme de gratification. Ces soldats se tirent de toutes les compagnies, et on choisit toujours les plus sages, les plus braves et les mieux faits, ainsi que les sergens qui les commandent ; ils y sont en faction comme chez le Roy, tant aux portes que dans l'intérieur de la salle, *pour y contenir les spectateurs dans le respect dû à une maison royale* (1). » Nous voyons qu'à la même époque, « la garde des Comédies Françoise et Italienne est composée d'un sergent-major, de deux sergens, de quatre caporaux et de trente soldats du régiment des Gardes-Françoises. »

(1) *Les Spectacles de Paris*, 1759.

Trente et un ans plus tard, nous sommes en pleine Révolution, et les gardes françaises ont fait place à la garde nationale. « La garde de l'Opéra est composée de soixante hommes de la garde nationale, compris deux sergens et quatre caporaux. Les jours de bal elle est augmentée de quarante hommes. » Quant à la Comédie-Française, voici comment elle est gardée : — « La garde de la Comédie est composée de cinquante hommes de la garde nationale parisienne, à savoir : dix grenadiers et quarante soldats des compagnies du centre, fournis par la première et seconde division, qui sont relevés tous les mois. De plus, huit volontaires fournis par la première division, un sergent et un caporal. Cette garde est commandée par un lieutenant ou sous-lieutenant dit de quartier, deux sergens et quatre caporaux relevés tous les deux mois. Il y a tous les jours un capitaine, lieutenant ou sous-lieutenant dits de police. Le roi a établi et entretient, pour veiller aux accidens du feu, une garde de quatre pompiers, placés dans différens endroits du théâtre, ayant auprès d'eux un tuyau de pompe toujours prêt à fournir de l'eau au premier signal, et dont chacun correspond à une pompe placée près d'un réservoir et servie par huit soldats du régiment des gardes nationales parisiennes, commandés par un sergent et un caporal (1). »

Un décret de l'Assemblée nationale de janvier 1791 établissait (art. 7) les dispositions suivantes : — « Il n'y aura au spectacle qu'une garde extérieure, dont les troupes de ligne ne seront point chargées, si ce n'est dans le cas où les officiers municipaux leur en feraient la réquisition formelle. Il y aura toujours un ou plusieurs officiers civils dans l'intérieur des salles, et la garde n'y pénétrera que dans le cas où la sûreté publique serait compromise, et sur la réquisition expresse de l'officier civil, lequel se conformera aux lois et règlements de police. Tout citoyen sera tenu d'obéir provisoirement à l'officier civil. »

Sous la Restauration, la police des théâtres était confiée aux soins d'une garde composée de gendarmes et de soldats des régiments de la garde royale, sous les ordres d'un adjudant, d'un officier de gendarmerie, d'un officier de la maison du roi et de l'officier de police administrative du quartier. Aujourd'hui, le service d'ordre des théâtres, tout extérieur, comme l'établissait le décret de 1791, est fait par un peloton de gardes républicains sous le commandement d'un sous-officier, et par quelques gardiens de la paix.

GARDE-ROBE. — Le mot s'entend suffisamment de lui-même, et désigne la collection de costumes qu'un comédien doit posséder pour remplir son emploi. Chose singulière ! tandis qu'à Paris tout ce qui rentre dans le *costume* proprement dit doit être fourni à l'acteur par l'administration du théâtre auquel il appartient et reste à la charge de celle-ci, l'acteur n'ayant à pourvoir qu'aux dépenses des toilettes dites *de ville*, le pauvre comédien de province, dont les appointements sont singulièrement plus modestes, est obligé de se fournir lui-même tous les costumes, tous les habillements nécessaires à son emploi. Et si l'on songe qu'un seul théâtre, en province, joue les pièces de différents genres qui sont représentées sur la plupart des théâtres de Paris, on se rendra compte du nombre et de la variété des costumes qu'il peut être appelé à revêtir : moyen âge, renaissance, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, époque révolutionnaire, uniformes militaires, etc., avec les accessoires spéciaux nécessaires à chacun d'eux, tels que chaussures, épées, armures, cottes de mailles, coiffures et le reste. Aussi la garde-robe d'un comédien amoureux de son art est-elle chose fort importante, et doit-elle être pour lui l'objet de soins incessants.

Jadis, nos acteurs parisiens, qui avaient de grands protecteurs, n'hésitaient pas, le cas échéant, à s'adresser à quelqu'un de ceux-ci dans un moment d'embarras pour en obtenir un allégement à la dépense à laquelle les obligeait le soin de leur garde-robe, qui alors était à leur charge. C'était à une époque où l'on n'avait pas, sur la dignité de l'homme et de l'artiste, les mêmes idées et les mêmes scrupules qu'aujourd'hui, et l'on s'en rendra compte par cette petite supplique que Raymond Pois-

(1) *Les Spectacles de Paris*, 1790.

son, le fameux Crispin de l'Hôtel de Bourgogne, adressait au duc de Créqui quelques jours avant la première représentation de *la Mère coquette,* comédie de Quinault dans laquelle il était chargé d'un rôle fort important :

> *Les Amans brouillés,* de Quinault,
> Vont sous peu de jours faire rage :
> J'y joue un marquis, et je gage
> D'y faire rire comme il faut.
> C'est un marquis de conséquence,
> Obligé de faire dépense
> Pour soutenir sa qualité.
> Mais s'il manque un peu d'industrie,
> Il faudra, malgré sa fierté,
> Qu'il s'habille à la friperie.
> . . . .
> Vous, des ducs le plus magnifique,
> Et le plus généreux aussi,
> Je voudrois bien pouvoir ici
> Faire votre panégyrique.
> Je n'irois point chercher vos illustres aïeux
> Qu'on place dans l'histoire au rang des demi-dieux.
> Je trouve assez en vous de quoi me satisfaire :
> Toutes vos actions passent sans contredit...
> Ma foi, je ne sçai comment faire
> Pour vous demander un habit.

Chappuzeau, dans son *Théâtre-François,* signale ainsi les frais que les comédiens de son temps faisaient pour leur garde-robe :

> Cet article de la dépence des comédiens est plus considérable qu'on ne s'imagine. Il y a peu de pièces nouvelles qui ne leur coûtent de nouveaux ajustemens, et le faux or, ny le faux argent, qui rougissent bien tost, n'y estant point employez, un seul habit à la Romaine ira souvent à cinq cens escus. Ils aiment mieux user de ménage en toute autre chose pour donner plus de contentement au public, et il y a tel comédien dont l'équipage vaut plus de dix mille francs. Il est vray que lorsqu'ils représentent une pièce qui n'est uniquement que pour les plaisirs du Roy, les gentilshommes de la chambre ont ordre de donner à chaque acteur pour les ajustemens nécessaires une somme de cent escus ou quatre cens livres, et s'il arrive qu'un même acteur ayt deux ou trois personnages à représenter, il touche de l'argent comme pour deux ou pour trois.

GAVOTTE. — Voy. AIRS A DANSER.

GENTILSHOMMES DE LA CHAMBRE. — En raison de la subvention qui leur était attribuée sur la cassette royale, nos grands théâtres étaient placés jadis sous une sorte de tutelle que le souverain faisait exercer par tels personnages qu'il lui convenait de choisir. Tandis que l'Opéra relevait directement du ministre de la maison du roi, la Comédie-Française et la Comédie-Italienne étaient chacune sous la dépendance de quatre gentilshommes de la chambre qui exerçaient ces fonctions par quartier, c'est-à-dire chacun trois mois par année. La surveillance de nos théâtres était pour ces grands seigneurs charge fort enviée, en raison des privilèges familiers qu'elle leur octroyait à une époque où la dissolution des mœurs avait atteint ses dernières limites ; aussi, parmi ces gentilshommes-directeurs, voyait-on briller les plus beaux noms de France, ceux du duc d'Aumont, du duc de Duras, du maréchal de Richelieu, des ducs de Créqui, de Fleury, de Saint-Aignan, de Beauvilliers, de Mortemart, de Gesvres, de la Trémoille, de Tresmes, de Villequier, de Fronsac, etc., etc. Il serait assez difficile de définir avec exactitude et précision les fonctions dont ils étaient chargés : il est certain cependant que les gentilshommes de la chambre avaient la surveillance de la comptabilité et de la gestion financière, qu'aucun emprunt ne pouvait être souscrit par les comédiens sans leur autorisation, qu'ils devaient sinon rédiger, du moins approuver tous les règlements et veiller à leur exécution, se faire l'arbitre de toutes les difficultés qui pouvaient s'élever entre les sociétaires, maintenir à l'égard de ceux-ci les droits du public, etc. On sait aussi qu'ils étaient responsables du bon ordre dans les théâtres dont ils avaient la surveillance, et qu'à ce titre ils étaient juges des différends qui surgissaient souvent à cette époque entre les spectateurs et les comédiens, et avaient le droit, selon le cas, d'infliger à ces derniers certaines « punitions » qui se traduisaient soit par des excuses au public, soit par des amendes considérables, soit même par un emprisonnement plus ou moins long. (Voy. FOR-L'ÉVÊQUE.) Leur pouvoir d'ailleurs était absolu, comme leurs décisions étaient sans recours possible. La Révolution détruisit tout cela, avec bien d'autres choses ; mais l'Empire, qui singeait la royauté, établit des « chambellans » pour exercer la sur-

veillance des anciens gentilshommes de la chambre, et ceux-ci reparurent à la Restauration, avec le titre de « surintendants ». Après et depuis 1830, la surveillance nécessaire fut exercée par un fonctionnaire unique pour tous les théâtres subventionnés, fonctionnaire qui prit le titre de commissaire du gouvernement (Voy. ce mot).

GESTE (LE). — En dehors de la parole, tout être humain possède trois moyens puissants d'expression, qui viennent soit l'aider, soit s'y substituer victorieusement, et à l'aide desquels il peut non seulement manifester ses sentiments, mais encore donner la mesure et les marques extérieures de son intelligence : par les yeux il a le regard, par la bouche il a le sourire avec toutes ses nuances diverses d'expression, par les mains il a le geste.

Le geste est un des plus utiles moyens d'action du comédien ; ce qui ne veut pas dire qu'il doive être fréquent ou très accentué. Tout au contraire, il doit être d'une grande sobriété, et n'accompagner la parole que de façon à la commenter et à l'accentuer avec justesse. Un acteur qui gesticulerait sans cesse serait aussi insupportable que celui qui crierait toujours, et fatiguerait rapidement les spectateurs. L'abus du geste est pourtant le défaut ordinaire de presque tous les jeunes comédiens, qui, pour ne point paraître empruntés et gauches, comme quelques-uns, se figurent qu'ils doivent remuer sans cesse. C'est contre cet abus de mouvement que certains critiques judicieux ont cherché souvent à réagir, et voici ce qu'un spécialiste fort intelligent, d'Hannetaire, a dit à ce sujet dans ses *Observations sur l'art du comédien :*

Le seul moyen que je connoisse, dit-il (de remédier à cette gesticulation excessive), c'est de se lier, pour ainsi dire, les mains en apprenant ses rôles et en les travaillant, soit pour la comédie, soit pour la tragédie, et même de porter cette attention jusques dans les répétitions qu'on en fait au théâtre : ensuite à l'exécution, laissez aller vos gestes sans y prendre garde et tels que l'esprit de votre rôle et la situation de votre personnage vous les suggéreront. Alors, si vous êtes capable de vous en bien pénétrer, c'est-à-dire si vous avez de l'âme et des entrailles, non seulement le geste propre suivra infailliblement, mais il seroit même dangereux qu'en s'en préoccupant trop on ne risquât de se distraire ou de tomber dans l'affectation. C'est par cet expédient qu'en très peu de temps on est venu à bout de corriger bien de jeunes acteurs : défaut qui nuit d'autant plus au talent qu'il dénote toujours un air contraint ou emprunté, sur-tout s'il est porté au point qu'on l'apperçoit dans presque tous les commençans. Bien entendu qu'il faut prendre garde de ne pas tomber dans un excès contraire, en ne remuant non plus qu'une souche, ou bien en tenant, pendant toute une pièce, les mains continuellement dans la ceinture ou dans les poches : la modération, dans une chose, n'en exclut pas l'usage.

Un autre moyen très propre à diminuer, aux yeux du public, ce désagrément d'une gesticulation excessive, au cas qu'on ne puisse pas en surmonter la pente habituelle, c'est de tâcher du moins, dans le débit ou dans l'action, de soutenir ses bras le plus qu'il est possible, et de ne pas les laisser tomber à tout moment d'une manière lourde et bruyante, jusqu'à fatiguer l'œil du spectateur. Il y a d'autres acteurs assez connus, dont les gestes, semblables à des tics particuliers, sont si uniformes et si fréquents, qu'à chaque mot qu'ils disent ils ont l'air de se donner, pour ainsi dire, des *meâ culpâ* sur la poitrine ; saccades monotones, plus sensibles encore dans la tragédie ou le haut comique que dans les autres genres ou autres caractères moins élevés de la comédie. En voulant étudier ses gestes et leur donner quelquefois une certaine grâce arrondie, il faut bien aussi se garder d'y mettre trop de recherche et d'affectation :

D'un geste toujours simple appuyez vos discours ;
L'auguste vérité n'a pas besoin d'atours.

En résumé, le geste théâtral doit être sobre et naturel, simple et expressif, et surtout absolument approprié au caractère et à la condition du personnage représenté (1).

GIANDUJA. — L'un des types essentiellement populaires du théâtre italien contemporain. Gianduja est, dit-on, originaire de Caglia-

(1) Un écrivain allemand, Engel, a publié sur le geste au théâtre un ouvrage devenu célèbre, et qui a été traduit en français sous ce titre : *Idées sur le geste et l'action théâtrale* (Paris, 1788).

netto, dans les environs d'Asti, et il parle le patois de ce pays; c'est le comique favori du Piémont, et tout Turin en raffole. Son caractère est celui d'un paysan rusé qui joue la naïveté et qui, comme on dit chez nous, fait l'âne pour avoir du son. Gianduja se mêle à toutes les pièces, sans y avoir, la plupart du temps, un rôle utile; on le trouve partout, jusque dans les drames les plus sombres, se mêlant à tout, arrivant au moment où l'on s'y attend le moins, où sa présence est le moins explicable, mais apportant toujours avec lui la note burlesque et la gaieté désirée. Toujours bien venu d'ailleurs et fêté par un public qui en est féru, il est la joie de Turin comme Meneghino est la gloire de Milan, comme Guignol est l'orgueil de Lyon, comme Punch est le favori de Londres. Sa popularité n'a pas de limites, et il va jusqu'à se montrer dans les théâtres de marionnettes, où il porte son patois rendu plus comique encore par des interversions burlesques comme celles qu'on remarque dans le langage de notre Janot. Maurice Sand l'a ainsi décrit à l'extérieur : — « Gianduja porte une veste marron galonnée de rouge, une culotte verte ou marron, les bas rouges, la perruque noire avec la queue en trompette, dite à la Janot, type appelé précisément chez nous *queue rouge*. Sa physionomie est un mélange de grossièreté et de malice. Les yeux grands, les arcades sourcilières très développées, le nez épaté, les lèvres épaisses, le menton gros et les joues charnues rappellent assez la face du Silène antique. »

GIANGURGOLO. — Giangurgolo est une variété du caractère Capitan, dont il était le type calabrais. Il appartient donc à l'ancienne comédie italienne, qui avait emprunté à la comédie espagnole le véritable Capitan. Comme celui-ci, Giangurgolo est un faux brave, toujours prêt à faire le fendant avec qui ne lui répond pas, mais rentrant sous terre à l'apparence du moindre danger. Avec cela très entreprenant avec les femmes, et, de plus, doué d'une voracité effroyable que son nom caractérise suffisamment, car Giangurgolo signifie *Jean le goulu, Grand'gueule*. Au moral, c'est un être gourmand, libertin, poltron, vantard et voleur; quant à son aspect extérieur, on l'a décrit ainsi : long nez de carton, apte à flairer le macaroni d'autrui, moustaches à faire peur aux moineaux, feutre large et pointu, interminable rapière pleine de toiles d'araignée et pourpoint écarlate aux manches jaune pâle rayées de rouge.

GIGOGNE (DAME). — Dame Gigogne, connue plus familièrement sous l'appellation de « Mère Gigogne », qui lui était bien due, est un type de notre ancien théâtre, qui s'est rendu fameux plus tard aux marionnettes, en compagnie de Polichinelle, et qui, devenu essentiellement populaire, a reparu à diverses reprises sur quelques-unes de nos scènes parisiennes. Dame Gigogne était le type de la fécondité maternelle : commère délurée, couveuse effrénée, on la représentait souvent en géante, donnant l'essor à tout un régiment d'enfants qui, en présence des spectateurs, s'échappaient de ses vastes flancs et sortaient en courant de dessous ses immenses jupes; c'était d'un effet irrésistible sur le public. Avec cela « forte en gueule », maîtresse langue, à la conversation colorée et pimentée, elle avait avec Polichinelle des entretiens empreints d'une saveur gauloise qui plaisaient à nos pères, mais dont il serait difficile aujourd'hui de reproduire les accents vigoureux.

Quoique son origine soit assez confuse, on peut affirmer qu'il n'y a pas loin de trois siècles que dame Gigogne jouit de son immense popularité, car voici ce qu'en dit Charles Magnin : — « Dame Gigogne est, je crois, contemporaine de Polichinelle, ou de bien peu d'années sa cadette; elle a commencé, comme lui, à s'ébattre, en personne naturelle, sur les théâtres et même à la cour de France. On l'a vue aux Halles, au Louvre, au Marais et à l'Hôtel de Bourgogne, avant de l'applaudir dans la troupe des acteurs de bois. Je lis dans le journal manuscrit du Théâtre-Français, à la date de 1602 : « Les Enfants sans-souci, qui ten- « toient l'impossible pour se soutenir au théâtre « des Halles, imaginèrent un nouveau caractère « pour rendre leurs farces plus plaisantes. L'un « d'eux se travestit en femme et parut sous le « nom de madame Gigogne; ce personnage plut

« extrêmement et, depuis ce jour, il a toujours « été rendu par des hommes. »

Dans nos féeries modernes, le type de dame Gigogne a été plus d'une fois exploité, et toujours avec succès. Néanmoins, et bien que la popularité du personnage soit très réelle, l'historien consciencieux doit constater qu'elle est moins souveraine, moins universelle que celle de messer Polichinelle.

GIGUE. — Voy. AIRS A DANSER.

GILLE. — L'un des anciens personnages de notre pantomime. Quelques écrivains le disent venu d'Italie; il nous semble, à nous, complètement français. Toujours est-il que sa ressemblance avec Pierrot est frappante, et que pour nous aujourd'hui les deux se confondent, tellement le caractère, et le costume, et les allures sont semblables. Il n'y a pas à croire, pourtant, que l'un s'est substitué à l'autre, car tous deux existaient ensemble à l'ancien théâtre de la Foire, où Marc (1697), Benville (1697), Billard (1698), Maillot (1702), Reister (1704) remplissaient le rôle de Gille, tandis qu'en même temps Roger (1698), Belloni (1704) et Hamoche (1715) jouaient celui de Pierrot. Il est plutôt à supposer qu'on aura voulu créer un second rôle de Pierrot en face du véritable Pierrot, comme à la Comédie-Italienne on avait créé un second Arlequin en face du premier, et qu'on aura donné à ce nouveau Pierrot le nom de Gille, comme on avait donné celui de Trivelin au nouvel Arlequin. Toujours est-il que Gille et Pierrot nous paraissent aujourd'hui même chose absolument.

GLISSÉ. — Mouvement de danse, qui consiste à faire passer un pied doucement devant soi, en touchant le sol très légèrement.

GLOIRE. — Terme de machinerie et de mise en scène, qui date des commencements de notre théâtre, car on l'employait dès le dix-septième siècle, et qui est encore en usage aujourd'hui. La gloire est une machine praticable, qui, en forme de char ou de nuage lumineux, descend du cintre et fait apparaître sur le théâtre, où elle reste suspendue à une certaine hauteur, un ou plusieurs personnages d'une condition surnaturelle (1). Jadis, dans les opéras de Quinault et Lully, c'est ainsi qu'apparaissait le dieu du dénouement, le *Deus ex machinâ,* sous la figure de Jupiter ou de Junon, de Vénus, de Mercure ou de l'Amour. Dans nos féeries modernes, aujourd'hui, les gloires, souvent beaucoup plus compliquées, font surgir à nos yeux des légions de fées, d'enchanteurs et de magiciens, et donnent beaucoup d'éclat aux apothéoses.

Il n'est pas sans intérêt de connaître le mécanisme de cet appareil scénique; en voici une description que j'emprunte à *l'Envers du théâtre,* de G. Moynet :

... Avant la fin de l'acte, nous avons le temps d'examiner la grande gloire du fond, et de nous rendre compte de son équipe, ce qui nous dispensera de nous occuper des autres, le même principe servant pour toutes. Deux fermes de charpente, dites américaines, de deux mètres de long, supportent un plancher. Chaque angle du plancher, chaque extrémité des fermes, portent sur des cordages en fer, équipés sur un tambour. Au centre, quatre allèges en fort cordage ordinaire, équipés aux mêmes endroits, sont là en cas de rupture des fils de fer. En dessous des fermes, vous voyez quatre fils qui passent dans le plancher; ils portent à leur extrémité un contrepoids. Ces quatre fils sont placés là pour éviter le balancement et pour que les fermes descendent sans oscillation. Le tout, revêtu de châssis de décors, porte vingt-quatre personnes, y compris deux machinistes.

Bien que, malgré des dangers continuels, les accidents soient rares au théâtre, grâce à des précautions infinies, il s'en produit pourtant parfois. L'emploi des gloires fut un jour fatal à Mlle Guimard, la célèbre danseuse, qui, descendant dans une machine de ce genre sans doute mal équilibrée, tomba sur la scène et se cassa un bras.

(1) Les parties de décoration qui entourent la gloire et qui représentent des nuages reçoivent le nom assez singulier de *gâteaux*; naturellement, elles masquent entièrement la charpente qui supporte les personnages, et de plus elles s'élèvent jusqu'aux frises, afin de cacher les fils qui soutiennent tout l'appareil.

GNAFRON. — Voy. GUIGNOL.

GRAILLONNER. — L'acteur qui graillonne est celui qui est gêné par un *chat* dont l'obstination à sortir le désespère, et qui ne peut se débarrasser de cet hôte aussi incommode que désagréable. (Voy. CHAT.)

GRASSEYEMENT. — On sait que le grasseyement est un défaut de prononciation qui consiste dans la difficulté qu'éprouvent certaines personnes à faire entendre nettement certaines consonnes, particulièrement l'*r*, qu'elles roulent de la gorge au lieu de l'articuler avec la langue. Ce défaut peut généralement être corrigé par un travail pratique et obstiné. C'est ainsi que des professeurs de déclamation prescrivent à leurs élèves un exercice mécanique lingual de ce genre : *be de da, be de dé, be de di, be de do, be de du*, qu'ils doivent exécuter lentement, puis de plus en plus vite, afin de se délier la langue et de l'obliger à *rouler* les *r*, accompagnés de quelque voyelle que ce soit.



Apparition d'une double gloire dans les *Noces de Thétis et Pélée*, opéra de Colasse représenté en 1689.

Un léger grasseyement est supportable dans la déclamation proprement dite, et chez une femme il acquiert même parfois une certaine grâce. Mlle Mars grasseyait, dit-on, d'une façon charmante. Mais dans le chant, le grasseyement est absolument insupportable.

GRAVELEUX. — Une situation, une scène graveleuses, un mot, un couplet graveleux, sont choses qui se reproduisent assez volontiers dans certains théâtres, où les oreilles des spectateurs sont moins prudes, moins chastes que dans d'autres. Chose singulière, et qui peut donner une idée des mœurs, des coutumes en matière de théâtre ! Placez un spectateur dans la salle du Palais-Royal ou dans celle des Variétés, il rira de grand cœur et de bon aloi à une plaisanterie fortement épicée, à un mot vigoureusement salé, si même, pour me servir d'une expression pittoresque, il est arrivé à l'auteur de renverser la salière. Mais transportez ce spectateur, le même, à cinq cents mètres de là,

dans la salle du Gymnase, et vous le verrez s'effaroucher vertueusement et bondir d'indignation à l'audition d'un mot relativement bénin, d'une expression à peine hasardée qui l'aurait tout au plus fait sourire dans un autre milieu. Ce serait le cas de répéter le vieux dicton : « Vérité en deçà, erreur au delà ; » mais cela prouve qu'au théâtre, comme en géographie, il y a des latitudes.

GRIL. — Le gril est le plancher à claire-voie qui, placé dans les combles du théâtre,



Grimacier italien, fameux à Paris vers 1759.

au-dessus du dernier corridor du cintre, s'étend sur toute la surface de la scène. On y voit une foule de tambours de différentes grosseurs, de moufles de toutes sortes, enfin tous les engins et cordages nécessaires au maniement et à la manœuvre des décors. Le lecteur trouvera au mot *dessus* tous les détails relatifs au service du gril et à son rôle dans la machinerie théâtrale. Ce nom de gril est donné à ce plancher parce que les traverses qui le composent, au lieu d'être exactement jointes ensemble, comme celles d'un parquet, sont écartées les unes des autres comme les branches d'un gril.

GRIMACIER. — Une des variétés innombrables du genre saltimbanque. Le talent du grimacier, dont l'origine remonte à la plus haute antiquité, est suffisamment caractérisé par le nom donné à l'*artiste*. Vers 1759, dit une chronique, un bateleur dont la physionomie grotesque exprimait d'une manière hideuse, mais caractéristique, différentes sensations, acquit sur le boulevard du Temple le surnom de *grimacier*. D'abord il se montra en public sur une chaise et s'abandonna à la générosité de son auditoire ; sa dernière grimace était toujours celle de la supplication, et souvent son escarcelle était remplie. Voyant que la foule l'entourait, il imagina de construire une baraque en bois (sur l'emplacement où fut plus tard le petit théâtre de Mme Saqui, qui devint ensuite les Délassements-Comiques) ; le public entra dans sa baraque voir le grimacier, qui, après avoir réalisé des bénéfices, céda son entreprise à un directeur de marionnettes, mais à la condition qu'il resterait en qualité de grimacier, en chef et sans partage. Cet homme aimait son art. Il paraissait dans les entr'actes, et pendant longtemps encore resta le favori du public.

GRIMER (SE). — Expression exclusivement théâtrale, dont la signification est toute particulière. Pour un comédien, c'est, selon les nécessités du rôle qu'il doit remplir, l'art de vieillir et d'enlaidir son visage à l'aide de moyens artificiels. Avec du rouge, du blanc, de l'ocre, du noir et des pinceaux, il se creusera des rides, s'agrandira la bouche, la dégarnira de ses dents, blanchira ses sourcils, se creusera les joues, éteindra son regard, que sais-je ? se rendra méconnaissable à ce point que ses camarades même, ceux qui jouent chaque jour avec lui, croiront avoir affaire à un étranger en le coudoyant dans les coulisses. Mais il y a une

différence entre *se grimer* et *faire sa figure* (Voy. ce mot). L'artiste qui se grime fait sa figure; mais celui qui fait sa figure ne se grime pas toujours, et se borne à appliquer sur son visage la couche de blanc et de rouge nécessaire. Se grimer, je l'ai dit, c'est se vieillir, et, partant, s'enlaidir; mais le jeune premier et la jeune première n'ont besoin ni de l'un ni de l'autre, — au contraire.

GRIMES. — Les grimes forment une classe de rôles masculins ridicules, et tombant souvent dans la charge et dans la caricature. Argante des *Fourberies de Scapin,* Géronte du *Légataire universel,* Albert des *Folies amoureuses,* Lisidor de *Crispin médecin* (Hauteroche), Orgon du *Consentement forcé* (Guyot de Merville), sont des grimes. Dans les troupes peu nombreuses, les grimes et les financiers sont souvent confondus en un seul emploi, confié à un seul et même artiste. Ce nom de *grimes* vient de ceci, que, le personnage représentant toujours un vieillard, l'artiste qui le personnifie est obligé de se grimer (Voy. ce mot).

GRIVOIS (GENRE). — Des sous-entendus, des allusions transparentes, des équivoques, des mots à double entente, des couplets égrillards, voilà ce qui constitue, au théâtre, le genre qualifié de grivois. Dans le domaine du vaudeville, Désaugiers, Brazier, Dumersan, puis Clairville et quelques autres écrivains, ont brillé en ce genre, dans lequel une actrice charmante, Virginie Déjazet, douée d'un tact exquis, n'a pas connu de rivale. De nos jours, l'opérette est devenue extrêmement grivoise, pour ne pas dire plus, et elle a trouvé aussi, dans la personne de Mmes Schneider et Judic, deux interprètes qui ont excellé à masquer, sous les grâces de leur diction, les libertés un peu excessives d'un dialogue très coloré.

GRUE. — Expression irrespectueuse dont on se sert pour qualifier certaines actrices prétendues, généralement plus remarquables au point de vue physique que sous le rapport des aptitudes scéniques. En réalité, la grue n'est qu'une drôlesse qui prétend se servir du théâtre uniquement pour faire valoir aux yeux de certaine partie du public ses avantages personnels. On ne la rencontre que sur quelques scènes de bas étage, qui n'ont pas honte de se livrer à cette exhibition. Elle ne tient à l'art par aucun côté, et déshonorerait le nom de comédienne, si elle le pouvait porter.

GUERRES MUSICALES. — C'est ainsi qu'on a qualifié certaines querelles artistiques dont le retentissement a été grand, et qui ont laissé dans l'histoire de l'art une trace profonde et qui ne sera jamais oubliée. La musique dramatique a eu ce privilège singulier de passionner toujours les esprits avec une force extrême, et de susciter des polémiques ardentes qu'aucun autre art n'a jamais soulevées de telle façon. La fameuse querelle des classiques et des romantiques offre, en littérature, le seul exemple d'un pareil déchaînement de fureurs, et il n'est pas sans intérêt de rappeler, au moins très sommairement, ce que furent nos grandes guerres musicales au dix-huitième et au dix-neuvième siècle.

La première en date est celle qui a reçu le nom de *Querelle des bouffonistes et des lullistes*, ou *Guerre des coins,* et qui éclata en 1752. C'est dans le courant de cette année 1752 qu'une petite troupe de chanteurs italiens, à la tête desquels se trouvaient le bouffon Manelli et la célèbre Tonelli, après avoir donné des représentations à Rouen et à Strasbourg, vinrent à Paris et obtinrent du roi l'autorisation de jouer des intermèdes italiens sur la scène de l'Opéra. Ces chanteurs débutèrent, le 1er août, par le chef-d'œuvre de Pergolèse, *la Serva padrona,* qui obtint un succès prodigieux, et firent connaître ensuite toute une série d'autres ouvrages du même genre. Le public français, qui jusqu'alors ne connaissait rien de la musique italienne, fit à ces artistes un accueil enthousiaste, et quelques partisans ultra-passionnés de cette musique voulurent profiter de la circonstance pour battre en brèche la musique française et la déclarer incapable de jamais rien produire qui pût supporter la comparaison. De là le signal des hostilités, qui furent vives et prolongées, et dont J.-J. Rous-

seau, qui était l'un des défenseurs les plus ardents des Italiens, racontait ainsi la naissance : — « Les bouffons firent à la musique italienne des sectateurs très ardents : tout Paris se divisa en deux partis plus échauffés que s'il se fût agi d'une affaire d'État ou de religion. L'un, plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches et des femmes, soutenoit la musique françoise; l'autre, plus vif, plus fier, plus enthousiaste, étoit composé des vrais connoisseurs et des gens à talent, des hommes de génie. Son petit peloton se rassembloit à l'Opéra, sous la loge de la reine. L'autre parti remplissoit le reste du parterre et de la salle; mais son foyer principal étoit sous la loge du roi. Voilà d'où viennent ces noms de partis, célèbres en ces temps-là, de *coin du roi* et de *la reine*. La querelle en s'animant produisit des brochures. Le coin du roi voulut plaisanter; il fut moqué par *le Petit Prophète;* il voulut se mêler de raisonner, il fut écrasé par la *Lettre sur la musique françoise*. Ces deux petits écrits, l'un de Grimm, l'autre de moi, sont les seuls qui survivent de cette querelle; tous les autres sont morts (1). »

Mme de Pompadour, qui s'était hautement prononcée en faveur de la musique française, avait naturellement rangé le roi à son opinion, en sorte que ceux des spectateurs qui servaient cette même cause avaient, tout naturellement aussi, choisi pour lieu de ralliement le côté de la salle où se trouvait placée la loge du souverain. Ce ne furent d'abord que saillies, bons mots et épigrammes échangés de part et d'autre; mais bientôt, comme le dit Rousseau, les choses s'envenimant et la question prenant une importance démesurée, ce fut un déluge de brochures et de pamphlets à ne s'y plus reconnaître. Après Grimm et Rousseau, qui ouvrirent le feu, on vit entrer en scène d'Holbach, Suard, l'abbé de Voisenon, Rameau, Cazotte, Fréron, le P. Castel, l'abbé Laugier, le chevalier de La Morlière, puis une foule d'autres plus obscurs. Nos théâtres même prirent part à la querelle, et tandis que la Comédie-Française donnait *les Adieux du goût,* de Patu et Portelance, la Comédie-Italienne représentait *le Retour du Goût,* de Chevrier, *la Revue des Théâtres,* du même, *la Frivolité,* de Boissy, toutes pièces qui avaient trait à cette grosse question de la suprématie de la musique italienne sur la musique française (1).

(1) *Confessions,* IIe partie, liv. VIII.

Vingt-cinq ans plus tard, on vit surgir une polémique du même genre et non moins violente. Cette fois, c'était à cause de la rivalité fameuse de Gluck et de Piccinni, et la nouvelle guerre s'en trouva prendre le nom de *Querelle des gluckistes et des piccinnistes.* « Deux partis violents se formèrent, dit Fétis à ce sujet : les gens de lettres s'enrôlèrent dans l'un ou dans l'autre, et les journaux furent remplis tous les matins d'épigrammes, de bons mots et d'injures que les coryphées de chaque parti se décochaient. Les chefs des gluckistes étaient Suard et l'abbé Arnaud; du côté des piccinnistes on comptait Marmontel, La Harpe, Ginguené et jusqu'au froid d'Alembert. La plus haute société, les femmes du meilleur ton, entraient avec chaleur dans cette querelle grotesque. Les soupers, alors à la mode, réunissaient les antagonistes, encore émus des impressions qu'ils venaient de recevoir au théâtre; ils devenaient une arène, où l'on combattait avec chaleur pour des opinions mal définies; on y entendait pousser des cris inhumains, et tout y présentait à l'œil de l'observateur un spectacle plus curieux que celui pour lequel on disputait. Cet état de choses dura jusqu'en 1780, époque où Gluck retourna à Vienne; alors les esprits se calmèrent, et l'on comprit qu'il valait mieux jouir des beautés répandues dans *Armide* et dans *Roland* que disputer sur leur mérite. » Pour donner une idée des aménités qui s'échan-

(1) Au milieu de tous les incidents burlesques que fit naître cette lutte héroï-comique, il en est un que je note au passage. Un soir, à une représentation des chanteurs italiens, deux spectateurs d'opinion contraire s'échauffaient dans leur discussion au point de troubler la tranquillité de leurs voisins et d'attirer l'attention de la sentinelle. Au moment où le soldat de garde s'approchait d'eux pour les engager à baisser la voix, le lulliste lui dit à brûle-pourpoint et d'un ton très sérieux : *Monsieur est donc bouffoniste!* et cette expression, dont il ignorait la portée, parut sans doute si humiliante au pauvre grenadier qu'il en demeura déconcerté, et tout confus retourna prendre son poste.

geaient au sujet de ces querelles bizarres, il suffira de citer ce court dialogue rapporté un matin par le *Journal de Paris* (1777) : — « On donnoit la semaine dernière, à l'Opéra, *Alceste*, tragédie de M. le chevalier Gluck. Mademoiselle Levasseur jouoit le rôle d'Alceste ; lorsque cette actrice, à la fin du second acte, chanta ce vers sublime par son accent : *Il me déchire et m'arrache le cœur,* une personne s'écria : *Ah! mademoiselle, vous m'arrachez les*



Madame la Marquise de Pompadour.
Morte En 1764.

oreilles! Son voisin, transporté par la beauté de ce passage et par la manière dont il était rendu, lui répliqua : *Ah! monsieur, quelle fortune, si c'est pour vous en donner d'autres!* » C'est alors que les détracteurs de Gluck, prétendant qu'il exagérait tout, le logeaient *rue du Grand-Hurleur*, tandis que ceux de Piccinni, pour montrer leur dédain, logeaient celui-ci *rue des Petits-Chants* (des Petits-Champs).

Un demi-siècle s'écoule, nous sommes en 1823, Rossini arrive à Paris, et voici qu'une nouvelle guerre est allumée. Celle-ci éclate en-

tre les partisans et les adversaires de la musique de l'auteur du *Barbier de Séville,* et elle prend le nom de *Guerre des dilettanti.* Cette fois pourtant elle se borne presque à des escarmouches entre journaux, et à un sobriquet appliqué à l'illustre artiste, auquel, pour condamner la trop grande puissance de son orchestre, on donne le nom burlesque d'*il signor Vacarmini.* Néanmoins, Scribe, qui deviendra bientôt le collaborateur du maître pour son *Comte Ory,* commence par le railler assez platement dans un vaudeville, *Rossini à Paris* ou *le Grand Dîner,* qu'il fait représenter au Gymnase avec Mazères. Puis, Berton, l'intéressant auteur d'*Aline* et de *Montano et Stéphanie,* Berton, qui n'était cependant le premier venu ni comme homme ni comme musicien, publie sur lui, ou plutôt contre lui, un pamphlet ridicule intitulé : *De la musique mécanique et de la musique philosophique,* et il met le comble à sa sottise en écrivant un canon dont il trace à la fois la musique et les jolies paroles que voici :

Oui, dans ce Paris sans égal,
Tous les jours c'est un carnaval.
Ce monsieur Chose est un Molière,
Ce monsieur Chose est un Voltaire.
Nous n'avons plus de Sacchini,
De Grétry, ni de Piccinni;
Nous n'avons plus que Rossini,
A la chienlit! à la chienlit!

Enfin, la dernière guerre musicale est celle qui a éclaté, il y a environ vingt-cinq ans, à propos de la personne et des œuvres de Richard Wagner. Celle-ci, on peut le dire, a fait couler des flots d'encre, et tous les pays y ont pris part, depuis l'Allemagne, la France, l'Angleterre et l'Italie, jusqu'à l'Espagne, la Hollande, la Belgique et la Suisse. Les polémiques qui ont signalé cette guerre étaient si vives, les pamphlets qu'elle a fait naître étaient montés sur un tel ton qu'un écrivain allemand a pu mettre au jour un petit livre ainsi intitulé : *Lexique wagnérien, dictionnaire d'incivilité, contenant les expressions grossières, méprisantes, haineuses et calomnieuses qui ont été employées envers maître Richard Wagner, ses œuvres et ses partisans, par ses ennemis et ses insulteurs, réunies dans les heures d'oisiveté, pour l'agrément de l'esprit,* par Wilhelm Tappert. Encore peut-on dire que M. Tappert n'aurait pas grand'peine à construire un autre lexique, qui serait la contre-partie de celui-ci, et dans lequel il pourrait recueillir, « pour l'agrément de l'esprit, » les expressions viles et calomnieuses, voire même outrageantes, qui ont été appliquées par les idolâtres de Richard Wagner à ceux qui ne partagent pas d'une façon absolue leurs sentiments. L'un serait aussi curieux que l'autre, et prouverait que la palme de la politesse appartient moins encore à son parti qu'au parti opposé. S'il est, en effet, quelque chose de plus intolérable que les doctrines de Richard Wagner, c'est l'insolence, la suffisance et l'outrecuidance des wagnériens.

GUIGNOL. — Guignol est la marionnette populaire par excellence de la seconde ville de France, et il trône en vainqueur à Lyon depuis tantôt un siècle. Guignol est un enfant du terroir, la représentation du *canut* lyonnais, gouailleur, bon enfant, satirique, parfois un peu *pratique,* mais toujours amusant et gai, et souvent ayant plus d'esprit dans sa petite tête de bois que bien des comédiens en chair et en os. Ses grands succès à Lyon lui ont fait des imitateurs qui ont voulu le faire voyager, et depuis environ quarante ans nos petits théâtres de marionnettes des Tuileries et des Champs-Élysées ont pris indûment le titre de *Théâtre de Guignol;* mais ils n'en ont que l'enseigne et n'ont pu donner le personnage, par cette simple raison que Guignol, Lyonnais de naissance et canut de profession, est *intransportable* et perdrait ici toute sa saveur et son originalité.

Un grave magistrat, qui n'en est pas moins un homme d'esprit, a publié sous ce titre : *Théâtre lyonnais de Guignol,* un recueil des petites farces jouées par les marionnettes lyonnaises, en y joignant une charmante introduction historique (1). C'est à cet éditeur anonyme que je vais emprunter les détails relatifs au célèbre pantin. L'écrivain se demande d'abord : « Quelle est l'origine de ce Guignol qui règne aujourd'hui en maître sur ce petit peuple de

(1) *Théâtre lyonnais de Guignol,* publié pour la première fois, avec une introduction et des notes. Lyon, Scheuring, 1865, in-8°; 2e série, 1870, in-8°.



comédiens ? C'est de Lyon, cela est bien certain, que Guignol a pris son vol vers Paris et sur toute la France ; mais comment et quand s'est-il manifesté à Lyon ? y est-il né ? y est-il arrivé d'ailleurs ? qui lui a donné son nom ? » Autant de questions auxquelles il est difficile de répondre. L'auteur, s'en référant aux traditions locales, les résume ainsi :

On n'a pas souvenir de l'existence de Guignol à Lyon avant les dernières années du XVIII[e] siècle. C'est un Lyonnais, Laurent Mourguet, qui lui a donné toute sa célébrité. Mourguet, lorsqu'il avait monté son premier théâtre, avait, comme ses confrères d'alors, pris pour personnage principal, pour *protagonista,* comme on dit en Italie, l'éternel Polichinelle. Mais Mourguet, qui était un homme de beaucoup d'esprit et de gaieté, avait pour voisin, dans



le quartier Saint-Paul, un canut de la vieille roche, aussi gai, aussi spirituel que lui, qui était devenu son confident et son Égérie. Il ne lançait jamais une pochade sans en avoir fait l'effet sur ce censeur, et comme le compagnon était non seulement un fin connaisseur, mais encore un esprit fécond en matière de facéties, Mourguet rapportait toujours de ces communications un bon conseil et quelque trait nouveau, qui n'était pas le moins original de la pièce. Quand le vieux canut avait bien ri, et qu'il donnait sa pleine approbation, il avait coutume de dire : *C'est guignolant!* ce qui, dans son langage, dans lequel il était souvent créateur, signifiait : C'est très drôle, c'est très amusant! C'est à ce mot suprême que Mourguet reconnaissait son succès, et, quand le jugement avait été ainsi formulé, il portait sans crainte son œuvre devant le public.

Or, Mourguet, dans les pièces qu'il représentait à Lyon, avait été amené par la force des choses à

introduire souvent un ouvrier en soie. Pour faire parler ce personnage, il était impossible que les idées, les facéties, l'accent de son vieil ami ne lui vinssent pas sans cesse à l'esprit et à la bouche. Le *C'est guignolant* se reproduisait plus d'une fois et était fort goûté. Un type aussi lyonnais et aussi gai devait bientôt avoir toute la faveur à une époque où les traditions locales étaient encore si vivaces. GUIGNOL, — c'est le public lui-même qui lui donna ce nom, — devint bientôt pour Lyon le personnage indispensable de cette littérature, celui qu'on veut revoir toujours et partout à travers les transformations du drame. Polichinelle, jadis son supérieur, fut tout à fait délaissé et devint une sorte de régisseur qui annonçait la pièce, mais qui n'en était plus le héros. Il n'a pas même conservé cet emploi subalterne et a tout à fait disparu d'une scène où il avait cessé de régner.

Depuis ce temps, Mourguet a développé ce type de Guignol dans une longue série de pièces, en lui conservant toujours son costume, celui des ouvriers lyonnais de la fin du siècle dernier, son accent qui est aussi lyonnais de la même époque, sa bonne humeur et son originalité d'esprit. Le caractère de ce personnage est celui d'un homme du peuple : bon cœur, assez enclin à la bamboche, n'ayant pas trop de scrupules, mais toujours prêt à rendre service aux amis ; ignorant, mais fin et de bon sens ; qui ne s'étonne pas facilement ; qu'on dupe sans beaucoup d'efforts en flattant ses penchants, mais qui parvient presque toujours à se tirer d'affaire.

La carrière dramatique de Mourguet a été longue. Le premier théâtre permanent où il se soit montré paraît être celui qu'il ouvrit dans la rue Noire, qu'il vendit ensuite à un M. Verset et qui a été longtemps une des crèches les plus appréciées de Lyon (1). Il joua ensuite dans la rue des Prêtres, dans la rue Juiverie, aux Brotteaux dans la Grande-Allée [aujourd'hui le cours Morand], près du lieu où l'on a vu plus tard le Café du Grand-Orient, et enfin, un peu plus loin, au Jardin Chinois. Il avait là pour aide et pour compagnon une autre célébrité des rues de Lyon, le père Thomas, dont le nom véritable était Ladray. Il transporta ensuite son théâtre dans différentes villes des départements voisins et fixa enfin son dernier établissement à Vienne, en Dauphiné, où il mourut en 1844, à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans, encore entouré de ses chères marionnettes. Il avait toujours eu l'amour de son art; il l'avait inspiré aux siens, et l'inspiration est restée dans sa postérité. Son fils Jacques Mourguet a longtemps fait, à l'aide de Guignol, la fortune du Café du Caveau sur la place des Célestins, à Lyon. Il a aussi joué à Grenoble et à Marseille. Il a eu un fils qui a porté en Algérie notre marionnette lyonnaise.

(1) Les *crèches* sont, à Lyon, des spectacles de marionnettes qui commencent ordinairement par la représentation de quelques scènes du Nouveau Testament, et notamment de l'étable de Bethléem. C'est un reste de nos anciens mystères. Le père et la mère Coquard, qui parlent le langage lyonnais, y figurent indispensablement parmi les adorateurs de l'enfant Jésus, y chantent un couplet connu de tous les Lyonnais, dans lequel il est question de nos brouillards, et y adressent aux jeunes spectateurs une éloquente exhortation à se bien conduire, afin que leurs parents les ramènent à la crèche.

Laurent Mourguet a fondé en effet toute une dynastie de joueurs de marionnettes. Aujourd'hui encore, plus d'un de ses descendants exerce à Lyon son art populaire et aimable, et, grâce aux successeurs de Mourguet, l'inimitable Guignol et son intime ami Gnafron, le joyeux compagnon de ce héros burlesque, font plus que jamais la joie de ce pays où ils excitent une si grande affection. « C'est par ces artistes, dit l'historien de Guignol, que notre marionnette, un peu délaissée pendant quelques années, a retrouvé les beaux jours du père Mourguet et étendu sa réputation bien au delà des limites de notre province. Qui n'a entendu au Café Condamin de la rue Port-du-Temple Guignol aux mains de Vieillerme, et Gnafron aux mains de Josserand dans *le Déménagement*, dans *un Dentiste,* dans *les Frères Coq,* n'a qu'une idée incomplète de la verve, de la gaîté, de l'esprit qui se dépensent avec une intarissable prodigalité dans nos divertissements populaires. Ces dignes successeurs de Mourguet ont beaucoup augmenté et augmentent chaque jour le répertoire du fondateur. »

C'est à Laurent Mourguet et aux siens que l'on doit, en effet, non seulement le jeu des marionnettes lyonnaises, mais leur riche et amusant répertoire. « Il n'était pas rare jadis, dit encore à ce sujet notre écrivain, de rencontrer en France, comme on le voit encore en Italie, des artisans qui avaient reçu une véritable éducation littéraire et qui conservaient le goût des lettres au milieu de leurs occupations manuelles. C'est sans doute une telle éducation qu'avait reçue



Mourguet. Suivant les traditions de la famille, il composait ses pièces lui-même, sans autre collaboration que celle du vieil ami auquel il communiquait ses canevas. Il empruntait souvent à quelque ouvrage déjà connu l'idée principale de son œuvre, mais ce n'était là qu'un thème sur lequel il tissait une action originale. Les pièces les plus populaires, celles qui ont encore aujourd'hui le plus de succès, viennent de lui, et, à travers les nombreuses transformations qu'elles ont subies, elles gardent un cachet qui les rend très reconnaissables. »

Il est très amusant, ce répertoire du théâtre de Guignol, tel que nous pouvons le juger d'après ce qu'en a publié son éditeur anonyme, plein de saveur, avec un goût de terroir très curieux et très prononcé. J'en aurais voulu donner quelques échantillons, mais je serai obligé de me borner, la place commençant à me faire défaut. Deux ou trois passages, d'ailleurs, suffiront à donner le ton de la plaisanterie; je les prends dans une des plus amusantes farces, *le Déménagement,* dans laquelle Guignol, et sa femme Madelon, et Gnafron son ami, ont maille à partir avec leur propriétaire, M. Canezou, homme grincheux, comme tous ses pareils, qui ne consent pas à trouver naturel qu'on occupe sa maison pendant neuf termes sans lui faire voir une fois la couleur de son argent.

Une scène est très amusante, c'est celle dans laquelle M. Canezou réclame en vain à Guignol le montant de son loyer, et finit par lui proposer un arrangement :

CANEZOU. — Voyons, monsieur Guignol, je veux être bon pour vous... Voulez-vous gagner vingt francs ?

GUIGNOL. — Pour ça, je veux bien. Que faut-il faire ?

CANEZOU. — Je vais vous l'expliquer. Vous me devez 320 francs pour neuf termes. Hé bien, je vous laisse quitte à 300 francs. Payez-les-moi; c'est vingt francs que vous gagnez.

GUIGNOL. — Ah ! c'est donc ça! Vous êtes un vieux malin, vous! Eh ben, je veux bien; mais v'là comme nous allons nous arranger. Vous allez me donner les vingt francs en argent, et moi je vous donnerai mon billet pour les 320... Vous aurez la signature Guignol.

CANEZOU. — Vous vous moquez de moi. Eh bien, je vous ferai changer de ton. Je vais vous faire donner un commandement.

GUIGNOL. — Les commandements! ah! je connais ça; on me les a appris quand j'étais petit :

Tes père et mère...

CANEZOU. — Eh bien, il y en a un que vous avez oublié :

Ton propriétaire tu paieras
A Noël et à la Saint-Jean.

GUIGNOL. — Ah! c'est pas comme ça qu'on me l'a appris :

A ton vilain propriétaire tu donneras,
A chaque terme, autant d'argent
Qu'on en donne à présent
Sur le pont Morand.

Au milieu de la scène survient Gnafron, qui, débiteur aussi du propriétaire, aide Guignol à le rosser et à le chasser. Puis, quand Canezou est parti :

GNAFRON. — En quel siècle vivons-nous, mon pauvre Chignol ? Se voir injurier en pleine rue par ses créanciers!

GUIGNOL. — Te lui as fait prendre le chemin de fer ?

GNAFRON. — Qué qu'il te voulait, le vieux grigou ?

GUIGNOL. — Ah ! des bêtises ; il me demandait de l'argent... Je lui dois neuf termes...

GNAFRON. — Neuf termes!... et te lui as jamais rien donné ?

GUIGNOL. — Rien.

GNAFRON. — Tiens ! embrasse-moi !... Je t'ai toujours aimé, Chignol! T'es le modèle des locataires!

Ce mot-là est un chef-d'œuvre. Mais où le drame devient épique, c'est par son dénouement et la scène vraiment étonnante de reconnaissance qui l'amène. Canezou, qui est allé requérir la force publique pour avoir raison de son locataire, revient avec le bailli, un brigadier et un gendarme; après une mêlée burlesque, on parvient enfin à se saisir de Guignol :

CANEZOU. — Nous le tenons enfin.

LE BAILLI. — Il ne sera pas dit qu'on se sera impunément joué de nous. Conduisez-le en prison !

GUIGNOL. — En prison !... Un m' ment! un

m' ment! On ne mène pas en prison un gone comme moi qu'à Givors a tiré du canal trois hommes qui se noyaient.

CANEZOU. — A Givors?

GUIGNOL. — Oui, y a douze ans. Y avait un papa à perruque qui vendait de la mort aux rats.

CANEZOU. — Arrêtez! Ce jour-là, possédé de la passion de la pêche à la ligne, ce négociant avait jeté dans les flots du canal une ligne garnie d'un asticot dont les effets étaient irrésistibles... Tout à coup le goujon biche, le pêcheur donne un coup sec... Mais à ce moment un limaçon perfide et jaloux dirigeait ses pas dans ces lieux. Le pied du pêcheur glisse, il tombe dans le canal...

GUIGNOL. — Vous le connaissez?

CANEZOU. — Le limaçon?

GUIGNOL. — Non; le pêcheur?

CANEZOU. — C'était moi.

GUIGNOL. — C'était vous! ah!

CANEZOU. — Et mon sauveur?

GUIGNOL. — C'était moi.

CANEZOU. — C'était vous! Ah! dans mes bras, mon sauveur, dans mes bras! (*Ils s'embrassent.*)

LE BAILLI. — Arrêtez!... A ce moment, un homme, tourmenté par des malheurs domestiques, se promenait le long du canal en donnant un libre cours à ses mélancoliques pensées... La journée était orageuse... Un vent glacial fouettait les feuilles des arbres et soulevait les ondes... Cet homme portait un parapluie feuille-morte... Un coup de vent l'enlève et le fait tourbillonner dans les airs... Désolé de perdre ce compagnon de ses rêveries, cet homme s'élance et tombe dans le canal sur un pêcheur à la ligne qui s'était précipité à la recherche de sa proie.

GUIGNOL. — Vous connaissez cet homme?

LE BAILLI. — C'était moi.

GUIGNOL. — C'était vous! ah!

CANEZOU. — Et le pêcheur, c'était moi!

LE BAILLI. — C'était vous! Et mon sauveur?

GUIGNOL. — C'était moi.

LE BAILLI. — C'était vous! Ah! dans mes bras, mon sauveur!

CANEZOU. — Dans nos bras, notre sauveur! (*Ils s'embrassent.*)

LE BRIGADIER. — Arrêtez!... Ce jour-là, un jeune habitant de Rive-de-Gier, trouvant que le maître d'école de l'endroit avait quelque chose de monotone et de fastidieux dans son enseignement, l'avait planté là pour aller goûter les délices du bain dans le canal...

TOUS. — Ah!

LE BRIGADIER. — Il se livrait à une coupe gracieuse, lorsqu'il sent un instrument contondant lui dégringoler sur la nuque du cou... C'était un parapluie feuille-morte...

TOUS. — Ah!

LE BRIGADIER. — Il s'apprêtait à le saisir, lorsqu'il reçoit sur le dos un particulier qui s'élançait à la poursuite de ce riflard...

TOUS. — Ah!

LE BRIGADIER. — C'en était trop; il succombe, et bientôt le canal aurait tout dévoré, si...

GUIGNOL. — Ce jeune habitant de Rive-de-Gier, vous le connaissez.

LE BRIGADIER. — C'était moi.

GUIGNOL. — C'était vous! ah!

LE BAILLI. — Et le parapluie, c'était moi.

LE BRIGADIER. — C'était vous!... Et mon sauveur?

GUIGNOL. — C'était moi.

LE BRIGADIER. — C'était vous! Ah! dans mes bras, mon sauveur!

LE BAILLI et CANEZOU. — Dans nos bras, notre sauveur! (*Ils s'embrassent.*)

LE GENDARME. — Arrêtez!... Moi, je ne suis pas tombé dans le canal, mais je voudrais en avoir goûté l'onde amère, mossieu Guignol, pour avoir le droit de vous serrer dans mes bras. (*Ils s'embrassent tous.*)

LE BAILLI. — Voilà bien des reconnaissances!

CANEZOU. — La mienne ne finira jamais. Guignol, je vous fais remise de mes neuf termes. Et ce n'est pas tout : ma maison est désormais la vôtre. Je vous la donne.

GUIGNOL. — Allons, ça sert à quèque chose de savoir nager... Me v'là propriétaire à présent. Faut plus badiner. Je ferai payer d'avance, et je me méfierai de la lune.

Le dernier trait termine bien la pièce, et montre que Guignol, parvenu au rang de propriétaire, ne se souviendra plus de ses misères passées, et deviendra aussi féroce que s'il était né sous la calotte grecque de M. Canezou.

GUINDER. — Terme de machinerie. Guinder un décor ou un fragment de décor, c'est l'attacher, le fixer solidement, à l'aide de crochets ou de crampons, sur le mât ou sur le châssis qui doit le supporter et qui est caché par lui.

GYMNASIARQUE. — Chez les Grecs, c'était le maître qui, dans les palestres, était chargé de l'éducation des athlètes, qui devait présider à leurs exercices et les préparer à tou-

tes les luttes, à tous les jeux auxquels ils étaient appelés à prendre part en public. Aujourd'hui, le mot gymnasiarque est employé comme synonyme de *gymnaste* (Voy. ce mot).

GYMNASTE. — Les gymnastes sont des acrobates d'une extrême habileté qui, à l'aide d'échelles, de trapèzes, de cordes suspendues, exécutent, dans des cirques ou dans des théâtres *ad hoc*, des exercices d'une hardiesse surprenante. A une audace inouïe, au mépris le plus complet du danger, à une force herculéenne, ils joignent généralement une aisance, une souplesse et une grâce merveilleuses, qui éloigne précisément de l'esprit du spectateur toute pensée du péril qu'ils peuvent courir. On a vu même des femmes se livrer à de tels exercices, et y déployer une habileté et un sang-froid incomparables.

Au reste, s'il faut en croire les gymnastes eux-mêmes, leur confiance et leur assurance sont telles que le danger pour eux serait plus apparent que réel ; voici ce qu'on lit à ce sujet dans les *Mémoires des frères Hanlon Lees*, ces clowns fameux qui pendant deux années ont fait courir tout Paris : — « On se fait généralement une fausse idée des dangers que les gymnastes ont à redouter. On n'est pas toujours disposé à « travailler » avec le même entrain. Une fausse digestion, de mauvaises nouvelles, des ennuis intimes, des idées noires vous troublent malgré vous. Ces dispositions fâcheuses se manifestent quelquefois par une bizarre transsudation des mains, qui deviennent humides et moites, quelque soin qu'on prenne de les essuyer. Il en résulte pour l'artiste de vagues appréhensions. Point de danger réel pourtant. Dès qu'il entre en scène, il n'y songe plus. L'aspect du public produit en lui une surexcitation neuveuse qui dissipe ses faiblesses. Il n'est pas de vertiges pour un gymnaste exercé, et encore moins d'éblouissements, à moins d'écarts de régime qu'il ne faut pas prévoir, car ils équivalent à un suicide. Il n'y a point de raison sérieuse pour qu'il manque un exercice qu'il a étudié et pratiqué. De là son indifférence devant des éventualités de chute tout à fait improbables. Son courage, son audace sont une conséquence naturelle de la confiance qu'il a dans ses forces et dans les camarades qui lui sont associés. » Mais, pour acquérir cette sûreté, un travail de chaque jour, sans cesse répété, est d'une nécessité absolue : — « Cela est le grand point, le point capital ; c'est pour arriver à cette confiance que nous nous réunissons tous les jours, et que nous répétons le matin ce que nous devons exécuter le soir. Un accord parfait entre nous est indispensable. Nous convenons des modifications à apporter à nos exercices ou des effets nouveaux à y ajouter. Ce travail est tellement nécessaire qu'on n'y saurait manquer impunément. »

Les gymnastes prennent parfois aujourd'hui le nom de *gymnasiarques*.

H

HABILLEUR, HABILLEUSE. — Chaque théâtre emploie un certain nombre d'habilleurs et d'habilleuses, qui font office de valet et de femme de chambre auprès des artistes auxquels les attache l'administration. Chacun des acteurs chargé d'un rôle important a son habilleur ou son habilleuse spéciale ; ceux qui remplissent des emplois secondaires, et qui sont deux, trois ou quatre pour occuper une seule loge, n'ont qu'un habilleur ou une habilleuse par loge. Les choristes, les danseuses du corps de ballet, qui sont parfois réunies huit, dix ou douze dans une loge, n'ont qu'une ou deux habilleuses par loge.

HABITUÉS. — Autrefois, à Paris, chaque théâtre un peu important avait un certain nombre d'habitués, qui n'auraient pas laissé écouler une semaine sans y passer une ou deux soirées, qui s'attachaient aux acteurs, suivaient avec attention leurs progrès et les encourageaient selon leurs mérites. Aujourd'hui, la race des habitués est perdue, comme celle des carlins ; le public cosmopolite amené chaque jour par les chemins de fer les a tués. Et puis, il faudrait aux habitués des estomacs solides pour digérer la même pièce unique pendant huit ou dix mois, et parfois davantage ! (Voy. AMATEUR.)

HANSWURST. — La plus fameuse des marionnettes allemandes, au dire de Charles Magnin, qui en parle en ces termes :

Dès que nous arrivons à la fin du XVe siècle, le loustic habituel des parades et des marionnettes allemandes nous est parfaitement connu : c'est une espèce de Francatripe, farceur de haute graisse, nommé à bon escient *Hanswurst*, c'est-à-dire *Jean Boudin*. Cet acteur est, sous un autre masque, une sorte d'Arlequin ou de Polichinelle allemand. Je dis sous un autre masque, car, s'il se rapproche de ces deux types pour le caractère et le tour d'esprit, il diffère entièrement de l'un et de l'autre par le costume et par l'allure... Depuis deux siècles, le type physique et moral de Hanswurst n'a que fort peu varié. Ce bouffon, suivant Lessing, possède deux qualités caractéristiques : il est balourd et vorace, mais d'une voracité qui lui profite, tout différent en cela d'Arlequin, que sa gloutonnerie n'engraisse pas, et qui reste toujours léger, svelte et alerte... En Allemagne, Hanswurst a eu plusieurs rivaux : il a dû céder plusieurs fois le pas à Arlequin, à Polichinelle, même à Pickelhæring. Banni, au milieu du dernier siècle, du théâtre de Vienne par l'autorité classique et souveraine de Gottsched, il a été remplacé par le joyeux paysan autrichien Casperle, qui s'empara tellement de la faveur publique que la plus belle salle de marionnettes qui orne les faubourgs de Vienne reçut le nom de *Casperle-Théâtre*, et qu'on appela *casperle* une pièce de monnaie dont la valeur était celle d'une place de parterre à ce théâtre. C'est avec ce personnel et un choix des farces de Hans Sachs dans leur valise, que les anciens *tokkenspieler* ont, jusqu'à l'avènement très tardif du théâtre régulier, promené leurs joyeuses boutiques de foires en foires et de donjons en donjons.

HARMONIE (L'). — L'harmonie est l'une des fractions de l'orchestre considéré dans ses éléments sonores. Elle comprend l'ensemble de tous les instruments à vent en bois : flûtes, clarinettes, hautbois et bassons, tandis que la fanfare (Voy. ce mot) comprend l'ensemble des instruments de cuivre. Toutefois, on peut dire que la fanfare fait partie de l'harmonie, tandis que l'harmonie ne fait jamais partie de la fanfare.

HAUTE COMÉDIE. — En langage théâtral, la haute comédie, c'est la comédie classique, celle de Corneille, de Molière, de Regnard

et de tous les grands maîtres, celle enfin qui forme le fond admirable du répertoire du Théâtre-Français.

HAUTE-CONTRE. — Voix d'homme dont le diapason est plus élevé que celui du ténor. Depuis plus d'un demi-siècle, la voix de haute-contre a complètement disparu pour faire place au ténor. Au contraire, tous les rôles élevés de nos anciens opéras et opéras-comiques étaient écrits pour des hautes-contre. Legros, Lainez, Rousseau, Clairval, Michu, Elleviou, étaient des hautes-contre. Par quelle bizarrerie de la nature cette voix a-t-elle ainsi disparu? c'est ce qu'il serait difficile d'expliquer.

HAUTE-ÉCOLE. — Exercices d'équitation sérieuse auxquels se livrent, dans les cirques et et dans les hippodromes, certains écuyers d'une habileté remarquable. Un artiste vraiment intéressant en ce genre était Baucher, qui brillait au Cirque Franconi, il y a une trentaine d'années.

HERCULE FORAIN. — C'est le nom qu'on donne à ces sortes d'athlètes qui se montrent au milieu des foires, dans des baraques de saltimbanques, où ils déploient, dans certains exercices, une force musculaire qui semble tenir du prodige. L'hercule forain porte à bras tendus des poids invraisemblables; il enlève d'une main, par un de ses barreaux, une chaise sur laquelle est tranquillement assise une personne qu'il maintient ainsi en équilibre; il renverse son corps et, prenant en quelque sorte la forme d'une table en se tenant sur les pieds et sur les mains, il supporte sans broncher sur son ventre le poids de deux ou trois personnes montées sur lui; il saisit avec les dents la corde avec laquelle il a entouré un énorme pavé, enlève ainsi ce pavé de terre, puis, lui donnant un élan, le fait voler par-dessus sa tête et l'envoie au loin derrière lui, etc., etc.

HERSES. — Appareils d'éclairage, qui servent à inonder la scène de lumière par en haut, comme la rampe l'éclaire par en bas. Les herses, suspendues dans le cintre, à chaque plan de la scène, qu'elles occupent dans toute sa largeur, contiennent chacune une rangée de becs de gaz, dont elles réfléchissent puissamment la lumière sur le plancher. (Voy. ÉCLAIRAGE AU THÉATRE.)

HEURE (L') DU SPECTACLE. — Il est certain que l'heure du spectacle a considérablement varié depuis qu'il existe des théâtres à Paris. C'est dans le jour autrefois qu'avaient lieu les représentations, et Beauchamps nous l'apprend en ces termes : — « Il paroît, par l'ordonnance de police du 15 novembre 1609, que l'obscurité des ruës ne devoit pas nuire au concours du peuple, puisqu'elle porte que les comédiens des deux théâtres [le Marais et l'Hôtel de Bourgogne] ouvriront leur porte à une heure, et qu'avec telles personnes qu'il y aura, ils commenceront à deux heures précises pour que le jeu soit fini avant quatre heures et demi (*sic*), et ce règlement avoit lieu depuis la Saint-Martin jusqu'au quinze février. » Plus tard, l'heure du spectacle fut reculée, et de retard en retard on finit par la mettre, comme nous la voyons aujourd'hui, fort avant dans la soirée. « En 1670, dit M. Jules Bonnassies, on commençait à trois heures, d'après un roman de Boursault, et l'on finissait à sept; de ce que dit Grimarest, on peut néanmoins conclure que les représentations avaient lieu de quatre à neuf heures. On jouait toujours aux chandelles. A l'assemblée du 15 janvier 1685, on décida que ceux qui ne seraient pas prêts à commencer à cinq heures et quart à la pendule du théâtre payeraient une amende de trente sols. Le 18 avril 1746, on arrêta qu'on commencerait à cinq heures et quart depuis l'ouverture jusqu'au 1er octobre, à cinq heures et demie pendant le reste de l'année, à peine de trente sols d'amende aux manquants. En 1776, l'heure était portée invariablement à cinq heures et demie, et, le 14 mai, il fut statué que ceux qui la feraient reculer par leur faute payeraient 24 livres d'amende. »

On voit que jusque-là l'heure était fixée d'une façon invariable. Ce n'est que plus tard, et, je pense, vers l'époque de la Révolution, qu'elle commença à être moins absolument uniforme et à se modeler sur le plus ou moins de longueur des spectacles. Toutefois, elle res-

tait toujours à peu près dans les mêmes limites, de façon que les représentations prissent fin vers neuf heures ou neuf heures et demie, et que le souper de famille, ce souper de nos pères, si gai et si réjouissant, n'en fût pas atteint (1). Cependant peu à peu les habitudes se modifièrent, au point de vue du spectacle, comme les mœurs et les coutumes générales se modifiaient elles-mêmes : les affaires prenant chaque jour plus d'extension, la journée de travail se prolongeant sans cesse, l'heure du dîner se trouvant reculée d'une heure environ à chaque période de dix ou quinze ans, si bien que nous dînons aujourd'hui à sept ou huit heures, tandis qu'il y a un demi-siècle nos pères dînaient à quatre heures, les théâtres durent conformer leurs usages à ceux du public et retarder de plus en plus le moment où ils commençaient leurs spectacles. Il y a une quarantaine d'années, les représentations théâtrales commençaient entre cinq heures et demie et six heures et demie; vingt ans plus tard, elles étaient déjà reculées, et ne commençaient guère que de six heures et demie à sept heures et demie ; aujourd'hui enfin, on ne va pas au spectacle avant huit ou neuf heures. A moins d'un changement complet dans les mœurs, on ne peut guère attendre de nouvelles modifications, car, les théâtres fermant leurs portes à minuit, la durée du spectacle se trouve aujourd'hui réduite à ses dernières limites, et il n'est pas probable qu'on la puisse accourcir davantage.

HIÉRARCHIE DES THÉATRES. — Dans notre cher pays de France, où l'administration a la manie de se mêler de tout, de tout réglementer, et où elle a atteint les dernières limites de l'omnipotence et du ridicule, les théâtres étaient un trop beau sujet de lois, de décrets, de règlements, d'arrêtés de toutes sortes, pour n'être pas sans cesse l'objet de l'attention de l'autorité. A force de les vouloir protéger, on finissait par leur rendre la vie impossible, et l'on s'occupait d'eux à ce point qu'on ne leur laissait même pas la faculté de s'arranger entre eux à leur convenance, et qu'on employait, à les classer et à les *hiérarchiser,* un temps qui eût pu certainement être dépensé d'une façon plus utile. Sous ce rapport, le *Règlement pour les théâtres* du 25 avril 1807 peut être considéré comme un chef-d'œuvre d'absolutisme autoritaire et de manie administrative. Ce règlement établit une hiérarchie spéciale pour les théâtres de France, et divise ceux de Paris en quatre catégories distinctes. Il y avait d'abord trois « grands théâtres », qui étaient le Théâtre-Français, l'Opéra et l'Opéra-Comique ; puis deux « annexes » de ces grands théâtres, le théâtre de l'Impératrice (Odéon), et l'Opéra-Buffa (Italiens) ; puis cinq « théâtres secondaires, » le Vaudeville, les Variétés, la Porte-Saint-Martin, la Gaité et les Variétés étrangères ; puis enfin plusieurs théâtres considérés comme « annexes » ou « doubles » de ces derniers, l'Ambigu, les Jeunes-Artistes, les Jeunes-Élèves, le théâtre Sans-Prétention, les Jeunes-Comédiens, etc., etc. Chaque théâtre avait, par ce règlement, son genre nettement et strictement déterminé, et il ne pouvait s'en écarter. Au Théâtre-Français et à l'Odéon, la tragédie et la comédie ; à l'Opéra, les ouvrages « entièrement en musique », et les ballets « du genre noble et gracieux, et dont les principaux personnages sont des dieux, des rois ou des héros ». Il est évident que la présence d'un notaire ou d'un capitaine de dragons aurait déshonoré ce théâtre. Aux Variétés, de « petites pièces dans le genre *grivois*, *poissard* ou *villageois* ». A la Porte-Saint-Martin le mélodrame, les pièces à spectacle et les ballets ; toutefois on ne pouvait donner sur ce théâtre des « ballets dans le genre historique et noble », ce genre « étant exclusivement réservé au Grand Opéra ». On voit combien tout cela était puéril, sot et ridicule.

Ce n'est pas tout cependant. Il était absolument interdit aux artistes des grands théâtres de se montrer, même pour des représentations

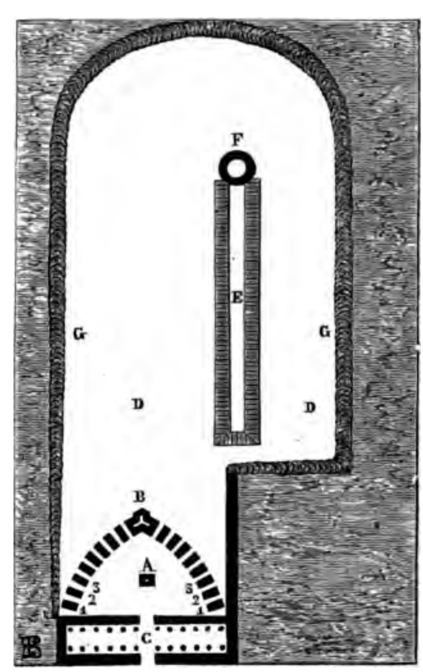
(1) Il est certain qu'à l'époque de la Révolution les spectacles finissaient tous aux environs de neuf heures. Les preuves abondent à cet égard, et entre autres en voici une que nous donne le *Journal de Paris* du 16 décembre 1792, en annonçant des jeux de fantasmagorie et des apparitions de spectres qu'offrait au public, à l'hôtel de Chartres, rue Richelieu, un certain Paul Filidort : « Il répétera ces évocations deux fois par jour ; la première à 5 heures et demie, et la deuxième à 9 heures, *à la sortie des spectacles.* »

à bénéfice, sur les théâtres secondaires ; on comprend facilement qu'ils auraient ainsi profané et déshonoré leur talent. D'autre part, le rang de chaque théâtre devait être rigoureusement observé dans le placement et le groupement de leurs affiches. Il est certain que la société aurait pu être ébranlée sur ses bases le jour où l'on aurait vu l'affiche des Variétés se pavaner à côté de celle de l'Opéra, ou celle de la Porte-Saint-Martin s'étaler orgueilleusement au-dessus de celle de la Comédie-Française. Enfin nul théâtre ne pouvait, en dehors de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, faire entendre un atome de musique nouvelle, le moindre couplet inédit chanté au Vaudeville ou aux Variétés pouvant, on le conçoit, déterminer la plus épouvantable anarchie.

Le temps de ces sottises est passé. Les théâtres sont aujourd'hui les maîtres absolus de leurs destinées, et une administration tatillonne, insupportable et tracassière n'est plus là pour leur imposer ses volontés, les faire obéir à ses moindres caprices et établir arbitrairement la situation que chacun d'eux doit occuper vis-à-vis de ses confrères.

HILARODIE. — C'est le nom que les Grecs donnaient à certaines pièces d'un caractère particulier, qui semblaient tenir le milieu entre la tragédie et la comédie et se rapprocher jusqu'à un certain point de nos drames modernes. Athénée signale, comme étant d'un nommé Rhinton, une hilarodie intitulée *Amphitryon*, qui pourrait bien avoir servi de modèle à Plaute, et par conséquent avoir été utile indirectement à Molière.

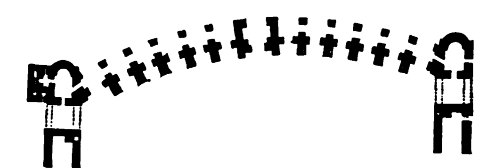
HIPPODROME. — Chez les Grecs, ce mot signifiait une arène pour courses de chevaux et de chars, par opposition au *stade*, qui était approprié à la course à pied. Certains gymnases possédaient des hippodromes, dans lesquels les jeunes Grecs venaient apprendre l'art de l'équitation. Mais le véritable hippodrome, celui dans lequel avaient lieu les courses publiques, se rapproche beaucoup du cirque romain (Voy. ce mot), tout en en différant par certains détails, et il était souvent attenant à un stade, lequel servait non seulement aux courses à pied, comme nous venons de le dire, mais aussi aux luttes des athlètes. C'est ainsi que la carrière olympique, de même que celles de Némée, de Delphes, de l'Isthme, où se célébraient les quatre grands jeux, les jeux sacrés de la Grèce,



Plan d'un hippodrome grec.

se divisaient en deux parties, le stade et l'hippodrome.

Les courses qui avaient lieu dans les hippo-


Stalles d'un cirque romain.

dromes de la Grèce n'étaient point sans danger pour ceux qui y prenaient part, et des obstacles terribles étaient préparés aux coureurs. « Le plus ancien hippodrome, dit un écrivain, fut celui d'Olympie ou de Pise, en Élide ; Hercule passait pour en être le fondateur, ainsi que des jeux qui y attiraient la Grèce entière. Un des côtés de cet hippodrome s'étendait sur une colline ; l'autre côté, un peu plus long, était formé

par une chaussée : sa largeur était de 600 pieds, sa longueur du double. Vers son extrémité se trouvait l'épouvantail des chevaux, nommé *taraxippe*, qui ressemblait à un autel ou à un tombeau. Lorsque les chevaux passaient en courant devant le taraxippe, la frayeur les saisissait sans qu'on pût en connaître la cause, et il arrivait souvent que les chars se brisaient, que les conducteurs étaient blessés ou tués. Pélops avait érigé cet autel funéraire à Myrtile, qu'il appela Taraxippus, parce qu'il eut l'adresse d'épouvanter les chevaux d'Ænomaüs et de ralentir ainsi leur course. Dans l'hippodrome de Némée, il n'y avait point de Myrtile qui effrayât les chevaux; mais à l'extrémité de la lice, auprès du tournant, il se



Courses d'animaux à l'hippodrome de Paris.

trouvait une roche rouge qui produisait le même effet que le taraxippe d'Olympie. L'hippodrome de l'Isthme et celui de Delphes dans la plaine de Crisa n'avaient ni taraxippe ni roche rouge ; mais les périls des courses en char y étaient à peu près les mêmes, parce que sur tous ces hippodromes il y avait aux deux extrémités de la carrière une borne qu'on devait serrer de près pour abréger la distance et dépasser ses rivaux. Or, il fallait doubler ces caps féconds en naufrages jusqu'à douze fois. Pindare nous montre dans une même course quarante conducteurs tombés de leurs chars. »

Les modernes ne connaissent pas les jeux publics grandioses des anciens. Nous n'avons pas ces vastes amphithéâtres, ces hippodromes, ces cirques, qui servaient à des fêtes si brillantes. Ce que nous appelons hippodrome aujourd'hui n'est plus qu'un simple champ de courses de chevaux, un terrain nu comme celui de

Longchamps. Toutefois, on donne parfois chez nous ce nom d'hippodrome à un établissement destiné à des spectacles équestres, particulièrement à des courses de chars, comme dans les hippodromes antiques. Pour cette raison, la lice est beaucoup plus vaste dans ces établissements que dans nos cirques ordinaires, où de tels exercices ne seraient point possibles. Le premier hippodrome fondé à Paris, vers 1845, par Franconi et Ferdinand Laloue, fut incendié l'année suivante. Un autre, créé un peu plus tard par Arnault, subit le même sort en 1869. Enfin, un troisième, ouvert, il y a quelques années, dans les environs du Trocadero, est certainement l'un des plus beaux établissements publics de Paris, et joint la grâce et l'élégance à la hardiesse et à la grandeur.

HISTRION. — Ce mot, qui nous vient du latin, servait, chez les Romains, à désigner les acteurs de tous genres, et particulièrement les pantomimes. Si la profession même de comédien était peu estimée à Rome, si l'on peut même dire qu'elle y fut méprisée (pas toujours, cependant), du moins le mot qui servait à la caractériser n'emportait avec lui aucune défaveur. Par le terme d'histrion on ne prétendait pas désigner un mauvais comédien, sans talent et sans mœurs, mais tout comédien possible, et on ne qualifiait pas autrement ceux-là mêmes qui ont laissé les plus glorieux souvenirs et qui ont donné des preuves du plus rare talent, Roscius, Æsopus, Hylas, Bathylle, Pylade, etc.

En France, il a été de mode, en un certain temps, de faire du mot histrion une injure à l'adresse des comédiens, et il faut voir comme, au dix-huitième siècle, Grimm, les rédacteurs des Mémoires de Bachaumont et quelques autres chroniqueurs jettent dédaigneusement ce mot à la face des plus grands artistes : les Lekain, les Clairval, les Dugazon, les Préville et autres. Ceux-ci pouvaient facilement sourire de se voir appliquer ainsi une telle expression, qui ne leur enlevait pas un atome de leur talent, mais qui avait été employée précédemment, avec une signification vraiment méprisante, envers les bateleurs et les jongleurs du moyen âge, race abjecte et pervertie qui, par son inconduite, sa vie ordurière et la dissolution de ses mœurs, avait attiré légitimement sur elle la colère de l'État et les foudres de l'Église. « La doctrine de l'Église contre les spectacles, dit M. Paul Lacroix, était invariablement établie par les Pères et les conciles ; on peut dire qu'elle avait été autorisée par les odieuses orgies qui signalèrent la décadence du théâtre païen. Les capitulaires et les ordonnances des rois de France étaient conformes au sentiment des docteurs catholiques à l'égard du théâtre et des histrions. Ceux-ci se trouvaient notés d'infamie par le fait seul de leur vil métier ; les honnêtes gens étaient invités à se tenir éloignés de ces infâmes, et les ecclésiastiques ne devaient jamais souiller leurs yeux et leurs oreilles en écoutant des paroles obscènes et en voyant des gestes impudiques. Il y avait toujours néanmoins des histrions qui bravaient les excommunications du clergé et qui acceptaient la note d'infamie attachée à leur profession ; car il y avait aussi des voluptueux et des débauchés, pour payer à tout prix un plaisir défendu. L'*histrionat,* ou l'état de comédien, était considéré comme une espèce de prostitution, et saint Thomas n'hésite pas à mettre sur la même ligne la courtisane qui trafique de son corps à tout venant et le comédien qui se prostitue en public, pour ainsi dire, en vendant ses grimaces et ses postures licencieuses. Les biens acquis de la sorte semblaient au docte casuiste des biens mal acquis et déshonnêtes, qu'il fallait restituer aux pauvres. Voilà pourquoi Philippe-Auguste, pénétré de cette idée « que donner aux histrions, c'était donner au diable », les chassa de sa cour, leur fit défense d'y reparaître, et appliqua spécialement à des œuvres de dévotion et de charité l'argent qu'il aurait dépensé à entretenir les scandaleuses dissolutions du théâtre (1). »

Il est bon de remarquer qu'à l'époque dont il est ici question le théâtre véritable n'existait pas encore, et que ces réflexions s'adressent aux bateleurs, aux joueurs de farces, aux jongleurs, à tous ces gens qu'on traiterait aujourd'hui de cabotins et qui alors recevaient officielle-

(1) *L'ancien théâtre en France,* introduction du *Recueil de Farces, sotties et moralités.*

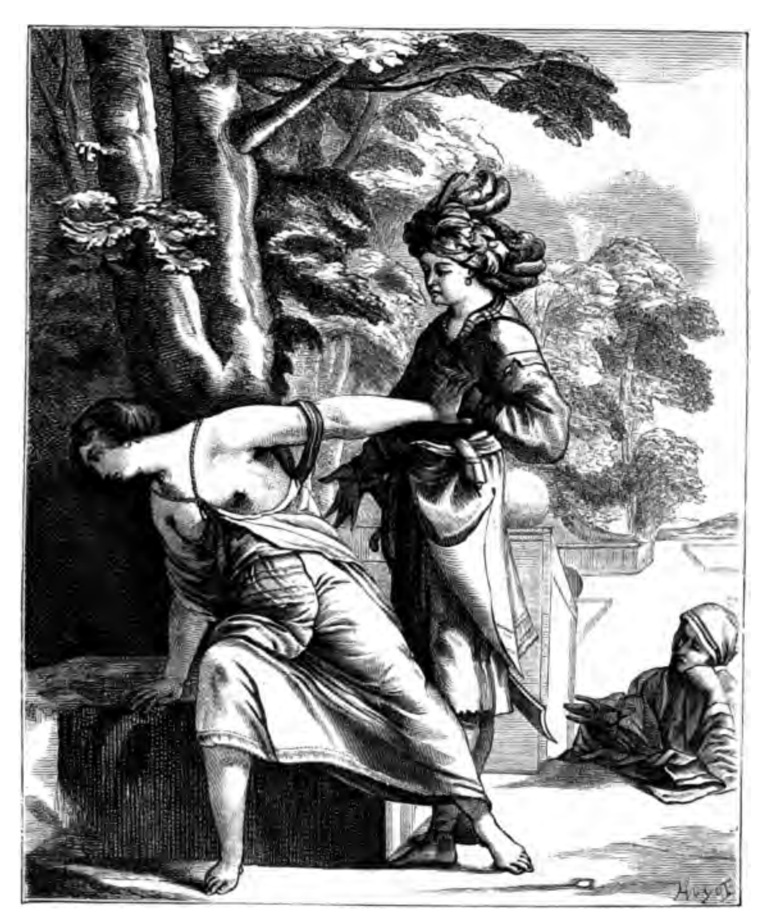
ment l'appellation d'histrions. Ce sont ceux-là que l'Église a chargés de ses anathèmes, ceux-là qu'elle a excommuniés, non absolument à cause de leur profession, mais à cause de la façon dont ils la pratiquaient, et surtout en raison de l'indignité de leurs mœurs, de leur conduite infâme, de leur existence dégradante et des vices qu'ils affichaient sans pudeur. Plus tard, quand ces saltimbanques, quand ces joueurs de tréteaux eurent fait place à de véritables comédiens, à des hommes qui surent d'un ignoble métier faire un art plein de grandeur, de noblesse et d'élévation, et pour qui des poètes immortels écrivirent d'incomparables chefs-d'œuvre, les sévérités de l'Église continuèrent de peser sur ces grands artistes, bien que ceux-ci ne ressemblassent en aucune façon aux drôles qui les avaient précédés et dont ils avaient transformé la carrière. De là le discrédit qui pendant si longtemps s'est attaché aux comédiens, de là l'espèce de déchéance morale dont ils se trouvaient frappés injustement et dont enfin ils commencent à se relever. L'art du théâtre n'entraîne pas plus que d'autres l'inconduite, et ne légitime par conséquent le mépris public; là, comme partout, il y a de grands artistes et des talents médiocres, comme partout d'honnêtes gens et des gens sans aveu, comme partout de hautes qualités morales et des vices impurs. Toutes les classes de la société sont partagées de même façon, et je n'en sache pas qui soit tout particulièrement digne d'admiration ou digne d'infamie. Seulement, le comédien, qui vit plus en public que les autres citoyens, montre plus facilement ses faiblesses, et ne prend peut-être pas assez le soin de les cacher. Telle est sans doute la raison qui attache encore sur lui les restes d'un vieux préjugé. Quant aux infaillibles, aux incorruptibles qui, en plein dix-neuvième siècle, s'efforcent de lapider les comédiens et les traitent majestueusement d' « histrions, » en les couvrant de tous les vices et de toutes les iniquités, ceux-là rappellent trop volontiers aux gens de sang-froid la vieille parabole de la paille et de la poutre.

HONORAIRES. — C'est la rétribution que paie le comédien à l'agent dramatique par l'entremise duquel il est engagé dans un théâtre. Pour les théâtres de province, les honoraires se montent à deux et demi pour cent de la somme totale que doit toucher l'artiste pour toute la durée de son engagement; lorsqu'il s'agit d'un théâtre de Paris ou de l'étranger, ils s'élèvent à cinq pour cent.

HOQUET DRAMATIQUE. — On appelle de ce nom une certaine respiration bruyante et forcée dont quelques acteurs de drame ou de tragédie ont pris l'habitude, dans l'unique but de forcer l'effet de leur diction et d'augmenter l'impression qu'elle doit produire sur le spectateur. Comme tous les moyens factices et puisés en dehors de la nature, celui-ci est fâcheux; il l'est d'autant plus que le résultat obtenu par son aide est beaucoup plus désagréable que puissant. Rien n'est moins flatteur, en effet, et plus fatigant pour l'auditeur, que cette respiration heurtée, forcée, violente, qui altère la pureté de la voix et qui fait ressembler le gosier de l'acteur à un soufflet de forge en exercice.

HOTEL DE BOURGOGNE. — C'est le premier théâtre régulier qu'ait possédé Paris. Lorsque, aux environs de 1545, les Confrères de la Passion, établis depuis peu à l'Hôtel de Flandre, reçurent de François Ier l'ordre de quitter celui-ci, que le souverain voulait faire démolir ainsi que quelques maisons environnantes, ils achetèrent l'Hôtel de Bourgogne, qui, situé rue Française et rue Mauconseil, était inhabité et tombait en ruine depuis la mort de Charles le Hardi, dernier duc de Bourgogne, tué au siège de Nancy. Ils y firent construire un théâtre, dans lequel ils s'installèrent pour y donner leurs représentations, et sur la porte duquel ils firent figurer, comme une sorte de devise personnelle, les instruments de la Passion, qu'on y voyait encore en 1763. Au bout de vingt-cinq ou trente ans, les Confrères, renonçant à leurs jeux scéniques, louèrent leur théâtre à une troupe de comédiens de profession, qui bientôt le rendirent célèbre et y attirèrent la foule. C'est alors que l'Hôtel de Bourgogne commença de jouir d'une immense renommée, qui dura tout un siècle; c'est là que prit naissance notre théâtre régulier, que

se formèrent nos premiers grands comédiens, et que furent jouées les pièces de Jodelle, de Garnier, de Hardy, puis celles de Théophile, de Racan, de Mairet, de Gombauld, et plus tard quelques-unes de celles de Rotrou, de Corneille et de Racine. Dans les commencements, on voyait la farce la plus grossière s'allier, à l'Hôtel de Bourgogne, à la tragédie et aux œuvres les plus sérieuses; c'est alors que florissaient ces trois farceurs épiques qui furent, pendant près d'un demi-siècle, la joie et l'enchantement des Parisiens : Gauthier-Garguille, Gros-Guillaume et Turlupin, qui de leurs vrais noms s'appelaient Hugues Guèru, Robert Guérin et Henri Legrand, et qui, après avoir joué dans la farce et dans la parade sous ces trois sobriquets,



Scène de *Panthée*, tragédie d'Alexandre Hardy, jouée à l'Hôtel de Bourgogne en 1604.

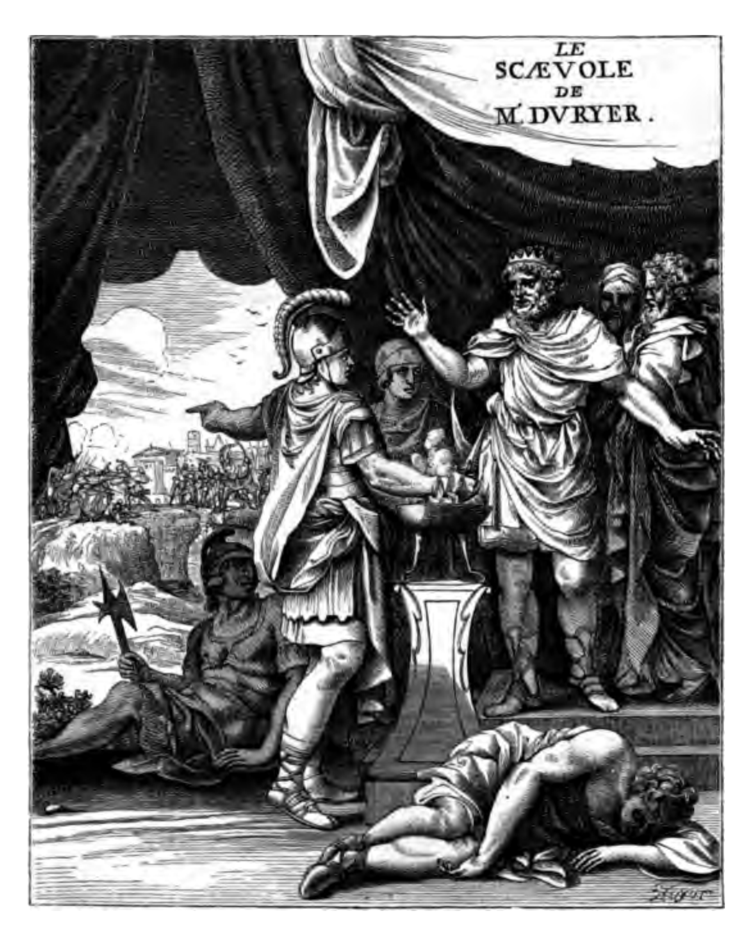
prenaient, pour se montrer dans le genre sérieux, les surnoms plus nobles de Fléchelles, Lafleur et Belleville.

Dans sa *Galerie historique des acteurs du Théâtre-Français,* Lemazurier a donné, sur l'Hôtel de Bourgogne, les détails que voici :

Le théâtre était construit, comme tous ceux que l'on élevait à la même époque, dans un jeu de paume qui formait un carré long, très commode sans doute pour cet exercice, mais fort peu propre aux représentations théâtrales. On ne s'était pas donné la peine d'en changer la forme : à l'une des extrémités s'élevait une estrade destinée à figurer le *proscenium* des anciens. Trois ou quatre châssis de chaque côté, une toile peinte dans le fond, quelques bandes de papier bleu au plancher pour imiter les nuages, telle était la décoration habituelle, qui servait aussi bien pour un palais que pour une prison, pour une forêt que pour un jardin. Quand

on voulait faire connaître au spectateur que le lieu de la scène allait changer, on levait ou l'on tirait une tapisserie, et cela se faisait jusqu'à dix ou douze fois dans la même pièce.

Aux murailles du jeu de paume formant, comme on sait, un carré long, étaient appuyés deux ou trois rangs de galeries en charpente, tellement disposées que la moitié des spectateurs ne voyaient les acteurs que de côté, et que ceux qui occupaient les premières loges, ce que l'on appelait par excellence les bonnes places, assis trop loin de la scène, avaient bien besoin que leurs organes de la vue et de l'ouïe fussent parfaits. On pouvait à la vérité se trouver plus près du théâtre, en allant au parterre; mais, outre qu'il fallait s'y tenir debout, plusieurs inconvénients notables pouvaient dégoûter de cette place. Un auteur contemporain les a dépeints assez naïvement : « Le parterre, dit-il, est fort incommode à cause de la presse; il s'y trouve mille marauds mêlés avec les honnêtes gens auxquels ils veulent quelquefois faire des affronts. Ils font une querelle pour un rien, mettent l'épée à la main, et interrompent toute la comédie. Dans leur plus parfait repos, ils ne cessent de parler, de crier et de siffler; et parce qu'ils n'ont rien payé à l'entrée, et qu'ils ne viennent là que faute d'une autre occupation, ils ne se soucient guère d'entendre ce que disent les comédiens. »



Scène de *Scévole*, tragédie de Du Ryer, représentée à l'Hôtel de Bourgogne en 1646.

Parmi les acteurs qui firent partie de la troupe justement célèbre de l'Hôtel de Bourgogne, nous citerons les suivants : Bellerose, Floridor, L'Épy, Lafontaine, Lafrance, Lenoir, Resneau, Saint-Martin, Valeran Le Comte, Beauchâteau, de Villiers, Montfleury, Jodelet, Lafleur, Hauteroche, Raymond Poisson, Brécourt, La Thorillière Ier, Champmeslé, La Thuillerie, Mmes Beauchâteau, Beauval, Pois-

son, Dennebaut, Champmeslé, La Thuillerie, Brécourt, Bellerose, Floridor, Montfleury, Beaupré, Boniface, Valliot, Belonde, etc.

L'Hôtel de Bourgogne est, avec le théâtre du Marais, le véritable berceau de la Comédie-Française, et il servit ensuite d'asile à la Comédie-Italienne, qui y demeura jusqu'en 1783. Pour ne pas nous répéter, nous renvoyons le lecteur à ce que nous en avons dit aux mots *Comédie-Française*, *Comédie-Italienne* et *Confrères de la Passion*.

HUÉES. — Le public de nos théâtres s'est civilisé. Peut-être dirait-on aujourd'hui qu'il est devenu trop débonnaire, et que sa placidité tourne à l'indifférence. Toujours est-il que jadis il se montrait beaucoup plus difficile et beaucoup plus chatouilleux, et que son esprit de critique allait souvent jusqu'à la cruauté. A tout prendre, mieux vaut sans doute excès d'indulgence qu'excès de sévérité. Comédiens et comédiennes sont des êtres humains, et nous ne voyons pas pourquoi, parce qu'ils portent un costume et se dévouent à nos plaisirs, le premier goujat venu se permettrait de les insulter. Autrefois, les parterres de nos théâtres, impitoyables envers l'acteur qui leur déplaisait ou chez qui se montrait une défaillance, ne se contentaient pas de murmures improbateurs ou même de sifflets cruels. Ils les couvraient de cris, d'imprécations indignes, de huées formidables, et le malheureux, qui n'avait pas le droit de s'insurger, était obligé de se taire et de dévorer en silence un affront que parfois il n'avait pas mérité, des injures auxquelles il lui était interdit de répondre. Aujourd'hui, nous n'en sommes plus là, et si le sifflet a peut-être trop complètement disparu, pour certains acteurs qui méconnaissent aussi bien leur dignité que le respect qu'ils doivent au public, du moins l'outrage n'est-il plus de mise au théâtre, où il n'avait pas plus de raison d'être qu'ailleurs.

HYPORCHÈME. — C'est le nom spécial que les Grecs donnaient aux paroles des chorodies, c'est-à-dire que les hyporchèmes formaient le texte même de ces chansons dansées, qu'accompagnait le son des crembales, de la lyre ou de la flûte. La danse hyporchématique produisait une représentation aussi fidèle que possible des actions et des sentiments exprimés par les paroles. Ce fut là la première manifestation et comme le germe du théâtre en Grèce. On connaissait trois espèces d'hyporchèmes : les monodies, ou chants à une voix seule; les chants amœbées, qui étaient à deux voix; enfin, les chœurs, exécutés par un plus ou moins grand nombre de personnes, chantant et dansant ensemble.

L'hyporchème datait de l'âge homérique, et les premiers furent composés à Délos. L'hymne à Apollon Délien est placé sous le nom d'Homère, et un autre hymne homérique nous montre les dieux exécutant eux-mêmes la danse hyporchématique : Apollon joue de la cithare, les Muses l'entourent en chantant, et, tandis que dix autres dieux forment le chœur et la danse, Arès et Hermès (Mars et Mercure) miment les paroles chantées par les Muses. De Délos, l'hyporchème se répandit dans toute la Grèce; il fut principalement cultivé par Xénodame de Cythère, par Pratinas de Phlionte, par Pindare, et surtout par Simonide, qui y excella.

I

ILLUMINATEUR. — Voy. LAMPISTE.

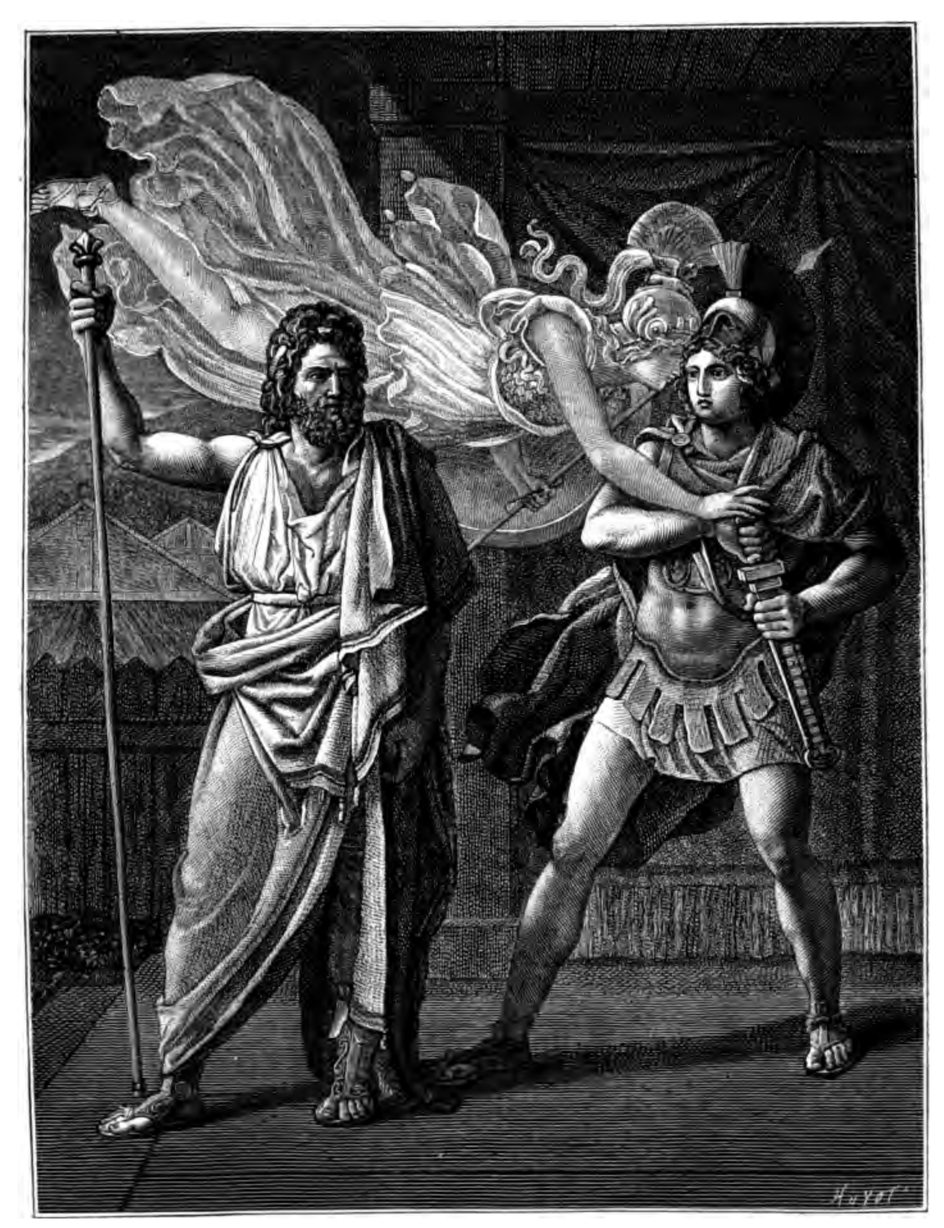
ILLUSTRE (L') THÉATRE. — La troupe de l'*Illustre Théâtre* fut la première à la tête de laquelle Molière se trouva placé à Paris. C'était en 1645, il était alors âgé de vingt-trois ans, et sa passion pour le théâtre était assez puissante pour le forcer à résister victorieusement aux objurgations de sa famille, désolée de lui voir embrasser une carrière condamnée par l'Église et pour laquelle les grands semblaient faire profession du plus complet mépris, en dépit de la rage qui poussait alors tout le monde aux spectacles. En sa qualité de survivancier de l'emploi de tapissier-valet de chambre du roi, dont son père était titulaire, Molière avait accompagné Louis XIII dans un voyage à Narbonne, puis, de retour, il s'était livré à l'étude du droit et fait recevoir avocat. « Après son retour à Paris, dit Taschereau, Poquelin s'abandonna avec ardeur à son goût pour les spectacles. Fidèle habitué de Bary, de l'Orviétan, dont le Pont-Neuf voyait s'élever les tréteaux, il se montra, dit-on, spectateur également assidu du fameux Scaramouche... Ce qu'il y a de constant, c'est qu'au commencement de la régence d'Anne d'Autriche, régence annoncée sous d'heureux auspices, trop tôt démentis, le goût du théâtre, loin de s'affaiblir par la mort de Richelieu, son partisan enthousiaste, n'avait fait que s'accroître et s'étendre jusqu'aux classes moyennes de la société. Le jeune Poquelin se mit à la tête d'une de ces réunions de comédiens bourgeois dont Paris comptait alors un assez grand nombre. Cette troupe, après avoir joué la comédie par amusement, la joua par spéculation. Elle donna d'abord des représentations aux fossés de la porte de Nesle, sur l'emplacement desquels se trouve aujourd'hui la rue Mazarine, alla ensuite chercher fortune au port Saint-Paul, et revint enfin s'établir au faubourg Saint-Germain, dans le jeu de paume de la Croix-Blanche, rue de Bussy. »

Ces jeunes comédiens ne paraissent pas avoir été dénués d'ambition, puisqu'ils baptisèrent leur entreprise du nom un peu orgueilleux de l'*Illustre Théâtre*. C'est lorsque le futur auteur de *Tartufe* eut été mis à leur tête que lui-même changea son nom, évidemment pour complaire à sa famille, et qu'il abandonna celui de Poquelin pour prendre celui de Molière, « le seul, comme on l'a dit, qu'illustrèrent les applaudissements des contemporains, la haine des sots et l'admiration de la postérité ». Parmi les jeunes comédiens de l'Illustre Théâtre, se trouvaient Du Parc et les deux frères Béjart, qui plus tard devaient faire partie de la troupe de Molière au Palais-Royal, puis la sœur de ceux-ci, Madeleine Béjart, pour laquelle il éprouvait déjà un tendre sentiment, et c'est précisément en cette année 1645 que naissait leur plus jeune sœur, cette aimable et coquette Armande Béjart, que le grand homme devait épouser au bout de dix-sept ans, et qui devait le rendre si malheureux.

A part ces quelques renseignements, on ne sait que bien peu de chose de l'Illustre Théâtre, dont, au surplus, la carrière fut courte. Des pièces qui purent y être représentées on ne connaît qu'une seule : c'est une tragédie intitulée *Artaxerce,* premier ouvrage dramatique d'un nommé Jean Magnon, avocat au présidial de Lyon (1). Ce qui est certain, c'est qu'après une année d'existence, l'Illustre Théâtre dut fermer ses portes. « L'établissement

(1) Qui fut assassiné en 1662, sur le Pont-Neuf, en sortant de souper dans une maison où il allait souvent.

de cette nouvelle troupe de comédiens, dit Grimarest dans sa *Vie de Molière*, n'eut point de succès, parce qu'ils ne voulurent point suivre les avis de Molière, qui avoit le discernement et les vues beaucoup plus justes que des gens qui n'avoient pas été cultivés avec autant



Les imprécations d'Achille, au quatrième acte d'*Iphigénie*, tragédie de Racine.

de soin que lui. » C'est cependant à ce premier essai que Molière dut une protection qui devait lui être fort utile, celle du prince de Conti, grâce auquel il put ne point licencier sa troupe, mais commencer avec elle en province les brillantes pérégrinations à la suite desquelles il pourrait revenir s'établir solidement à Paris. C'est encore Grimarest qui nous l'apprend :

— « Quoique la troupe de Molière n'eût point réussi, cependant pour peu qu'elle avoit paru, elle lui avoit donné occasion suffisamment de faire valoir dans le monde les dispositions extraordinaires qu'il avoit pour le théâtre. Et Monsieur le prince de Conti, qui l'avoit fait venir plusieurs fois jouer dans son hôtel, l'encouragea. Et voulant bien l'honorer de sa protection, il lui ordonna de le venir trouver en Languedoc avec sa troupe, pour y jouer la comédie. »

En 1646, l'Illustre Théâtre avait vécu. Et ce n'est que douze ans plus tard, en 1658, que Molière installera à Paris la troupe de Monsieur, appelée à devenir ensuite la troupe royale.

IMBROGLIO. — Ce mot, qui nous vient de l'italien et qui a passé sans altération dans notre langue, signifie embrouillement, confusion, embarras, enchevêtrement. Il s'applique particulièrement au théâtre, et sert à caractériser une intrigue très compliquée, très embrouillée, dans laquelle des incidents sans cesse renaissants, s'entre-croisant et s'emmêlant à qui mieux mieux, font croire à l'impossibilité de dénouer le fil entortillé de cette intrigue, qui finit cependant par s'éclaircir aux yeux du spectateur de la façon la plus naturelle. Les anciens comiques espagnols, Alarcon, Lope de Vega, Calderon, étaient passés maîtres dans le genre de l'imbroglio, qu'ils maniaient avec une dextérité prodigieuse ; Corneille, dans *le Menteur,* a fait preuve aussi d'une rare habileté sous ce rapport. De nos jours, deux écrivains dramatiques, MM. Labiche et Sardou, ont donné des exemples étonnants de la facilité avec laquelle ils traitent l'imbroglio. Mais, sur la scène française, le plus merveilleux modèle d'imbroglio a été fourni par Beaumarchais dans son *Mariage de Figaro.*

IMITATION. — Genre de plaisanterie théâtrale qui a eu son moment de grande vogue, il y a vingt ou trente ans, et dont le public commence à se lasser, même dans les cafés-concerts, où il se trouve relégué depuis assez longtemps déjà. Les scènes d'imitation étaient des scènes burlesques dans lesquelles un comédien s'efforçait d'imiter les gestes, la pose, l'organe et la diction de plusieurs comédiens célèbres dans divers genres. Quelques-uns y réussissaient d'une façon surprenante, et produisaient un grand effet dans ces séries d'imitations successives, qui mettaient les spectateurs en grande gaîté. Grassot et Neuville ont, pendant un temps, obtenu de vifs succès en ce genre.

IMPRÉCATIONS. — Nul n'ignore que, au théâtre comme partout, la mode a ses fureurs et ses extravagances. Il fut un temps où une tragédie ne pouvait se présenter décemment au public, si elle n'était ornée d'une scène violente d'imprécations ; et cela parce que Corneille avait, dans *les Horaces*, fait un chef-d'œuvre des imprécations de Camille, et que les imprécations de Thésée contre Hippolyte, dans *Phèdre*, étaient l'un des plus beaux morceaux de Racine. Au dix-huitième siècle encore les imprécations étaient en cours, et Chamfort se croyait en droit d'en faire ainsi l'éloge : — « Les imprécations font un grand effet sur le théâtre lorsqu'elles échappent à la passion, ou plutôt à une colère qui paroît juste, et qu'elles se réalisent (!) sur un innocent. Elles jettent alors celui qui les a faites dans un désespoir accablant, qui fait qu'on le plaint d'autant plus que son imprudent emportement le jette dans un malheur plus grand. »

Favart, avec son esprit ordinaire, a parodié un jour d'une façon bien plaisante les imprécations de Camille. C'était dans un vaudeville intitulé *le Retour de l'Opéra-Comique*, qu'il donnait à la Foire Saint-Laurent en 1759 ; on était à l'époque des grands démêlés de la Comédie-Française avec les théâtres forains, qu'elle persécutait sans cesse et qu'elle aurait voulu réduire au silence ; Favart avait justement personnifié et mis en scène la Comédie-Française, qui exhalait ainsi sa haine contre le théâtre de la Foire, avec lequel elle avait eu plusieurs procès :

Ah ! c'est trop en souffrir de ce vil adversaire !
Qu'il sente les effets de ma juste colère.
Foire, l'unique objet de mon ressentiment !
Foire, à qui l'Opéra fait un sort si charmant !
Foire, qui malgré moi te trouves ma voisine,
Foire, enfin, que je hais et qui fais ma ruine,



Puissent tous tes rivaux contre toi conjurés
Saper tes fondements encor mal assurés ;
Et si ce n'est assez de leurs trames secrètes,
Que mille plats auteurs t'apportent leurs sornettes ;
Que chez toi la Discorde allume son flambeau,
Que ce trône éclatant te serve de tombeau,
Que cent coups de sifflet effrayent ton audace,
Que ton cher Opéra te mette à la besace,
Que tes auteurs jaloux se disputent entre eux,
Que jamais le bon goût ne préside à tes jeux.
Puissé-je de mes yeux voir tomber ce théâtre
Dont Paris follement se déclare idolâtre,
Voir le dernier Forain à son dernier soupir,
Moi seule en être cause, et mourir de plaisir !

IMPRESARIO. — Voy. DIRECTEUR DE THÉATRE.

INCESSAMMENT. — Lorsqu'un théâtre est sur le point de lancer une pièce nouvelle, il l'annonce chaque jour au bas de ses affiches, quelque temps auparavant, par une mention ainsi conçue :

PROCHAINEMENT

Première représentation de...

Au bout d'une semaine, la rédaction est modifiée, et l'affiche porte :

INCESSAMMENT

Première représentation de...

Le public sait ce qu'il en est, et qu'il en a encore au moins pour quinze jours d'attente. Enfin, l'annonce passe par une troisième forme, et bientôt l'affiche porte ces mots :

IRRÉVOCABLEMENT

Mardi prochain

Première représentation de...

Du moment que, *irrévocablement,* la représentation est fixée au mardi, le spectateur expérimenté sait qu'elle n'aura pas lieu avant le samedi, à moins qu'un de ces obstacles inattendus, mais qu'au théâtre on doit toujours prévoir, n'en amène la remise au lundi suivant.

En résumé, l'annonce d'une première représentation passe par trois phases distinctes et qui peuvent être ainsi caractérisées : *Prochainement* veut dire « dans un temps plus ou moins éloigné » ; *Incessamment* signifie « bientôt » ; enfin : *Irrévocablement* doit être entendu pour « un de ces jours ».

INCIDENT. — Dans une œuvre théâtrale, les incidents sont les événements, petits ou grands, qui, naissant de l'action principale, viennent la compliquer, en augmenter l'intérêt, et fortifier l'intrigue en l'embarrassant jusqu'à ce qu'un dernier incident prépare et amène le dénouement. « Toutes les pièces de théâtre, dit Chamfort, ne sont qu'un enchaînement d'incidens subordonnés les uns aux autres, et tendans tous à faire naître l'incident principal, qui termine l'action... L'avantage des incidens bien ménagés et enchaînés avec adresse les uns aux autres, est de promener l'esprit d'objets en objets, de faire renaître sans cesse la curiosité et d'ajouter, aux émotions du cœur, la nouvelle force que leur donne la surprise ; d'amener l'âme par degré jusqu'au comble de la terreur ou de la pitié ; si l'action est comique, de pousser le ridicule ou l'indignation jusqu'où ils peuvent aller. Il faut éviter la multiplicité trop grande des incidens, dont la confusion ne serviroit qu'à fatiguer l'esprit du spectateur, et ne feroit que des impressions légères sur son cœur. Il est nécessaire que chaque incident ait le tems de produire son degré de crainte, de terreur ou de ridicule, avant de passer à un autre, lequel doit enchérir sur le précédent, et ainsi de suite jusqu'au dénouement. »

L'incident très puissant et très inattendu, celui qui détermine une grande surprise et une grande émotion chez le spectateur, celui qui change de la façon la plus imprévue les conditions établies de l'action dramatique et qui renverse toutes les suppositions qu'on avait pu échafauder sur elles, prend le nom de *coup de théâtre* (Voy. ce mot).

INGÉNUITÉS. — L'un des emplois de femme les plus charmants qui soient au théâtre. Suffisamment caractérisé par son nom, il appelle seulement cette remarque que l'ingénuité est une toute jeune amoureuse, dont le cœur s'ouvre à peine aux émotions et aux accents de la passion, et qui conserve la candeur et l'in-

nocence la plus pure. Les deux rôles d'Agnès de *l'École des femmes* et de Marianne de *Tartufe* sont les types de l'ingénuité de la haute comédie. Celui de Chérubin, dans *le Mariage de Figaro*, rentre aussi dans cet emploi, et offre un des rares exemples de rôles travestis qu'il comporte ; cependant il semble tenir plutôt et tout à la fois de la jeune première et de la soubrette. Parmi les ingénuités qui se sont rendues célèbres à la Comédie-Française, il faut citer tout d'abord cette charmante Mlle de Brie, l'amie de Molière, qui à soixante ans jouait encore Agnès de manière à faire illusion, et Mlle Mars, qui jouit du même avantage et qui a laissé un nom impérissable. On ne saurait oublier non plus Mlle Gaussin, que Dorat a chantée dans des vers langoureux, et dont de Boissy a fait ce joli portrait dans une de ses pièces, *l'Embarras du choix*, en parlant précisément du personnage qu'elle représentait :

Rien ne peut l'enlaidir, tout sied à sa personne ;
Tout devient agrément par l'air qu'elle lui donne.
On ne sçauroit la voir sans en être enchanté.
Son air, son caractère est l'ingénuité,
Mais ingénuité fine, spirituelle ;
Car elle a de l'esprit presque autant qu'elle est belle.
Ses grâces sans étude, et qui n'ont rien d'acquis,
Charment dans tous les tems, sont de tous les pays ;
Et son âme parfaite, ainsi que sa figure,
Pour devoir rien à l'art tient trop à la nature.

INGRESSO. — Mot italien qui signifie *entrée*. Dans les grands théâtres italiens, où chaque loge (Voy. ce mot) constitue une propriété et où, par conséquent, le propriétaire a le droit de l'occuper sans la payer, nul spectateur pourtant ne peut pénétrer dans la salle sans payer son *ingresso*. Ce droit d'*ingresso*, qui est d'un prix unique, et que l'on acquitte à un premier guichet, ne vous donne droit à aucune place, mais seulement à l'entrée au théâtre ; il vous laisse la faculté de vous placer soit à la *platea* (parterre), dont l'accès reste toujours ouvert, soit à l'amphithéâtre ; mais si vous arrivez trop tard et que tout soit plein, vous n'avez plus que la ressource de vous promener dans les couloirs. Que si vous voulez *una sedia riservata* (une place réservée), par exemple un fauteuil d'orchestre, vous devez le prendre à un second guichet, après avoir payé l'*ingresso*. A la Scala, de Milan, dans la grande saison d'hiver, l'*ingresso* est de 5 francs, et le prix du fauteuil de 20 francs, ce qui fait en tout 25 francs. Dans ces conditions, et bien que les loges ne soient d'aucun produit pour l'entreprise, on peut encore faire un maximum de 11,000 francs de recette. Pour les autres saisons, le prix de l'*ingresso* est réduit d'ordinaire à 3 francs.

ININFLAMMABILITÉ DES DÉCORS. — Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on recherche les moyens de parer, dans la mesure du possible, aux dangers d'incendie qui menacent incessamment les théâtres, et de prévenir des catastrophes terribles qui souvent font un grand nombre de victimes. C'est surtout du côté de la scène que se sont toujours portés les soins, car c'est là que gît le véritable péril, avec les accumulations de toiles, d'étoffes de toute sorte, de cordages, de châssis, de peinture, qui à chaque instant peuvent se trouver en contact avec les innombrables becs de gaz qui jettent sur ce petit espace des torrents d'une lumière éblouissante. Depuis longtemps, des hommes intelligents et bien intentionnés se sont efforcés de trouver des préservatifs pour les décors et les costumes, et de rendre ceux-ci sinon incombustibles, du moins ininflammables, ce qui écarterait une grande partie du danger. Il y a une vingtaine d'années, un industriel, M. Carteron, avait imaginé une substance vraiment précieuse, un liquide dans lequel on pouvait tremper toute espèce d'étoffes, qui (même les plus légères, les gazes et les mousselines) devenaient incombustibles après cette opération. Des expériences furent faites sur des costumes, sur des décors, et donnèrent les résultats les plus satisfaisants. Pourtant, comme la routine est une force d'inertie qui vient à bout de tout, le procédé de M. Carteron n'obtint dans nos théâtres qu'un succès absolument théorique, et jamais son inventeur n'en put voir l'application. Les acteurs, — les actrices surtout, et plus encore les danseuses, — prétendirent que le trempage enlevait aux étoffes des costumes leur souplesse et leur grâce ; de leur côté, les peintres affirmèrent qu'ils ne pouvaient obtenir, avec des toiles ainsi préparées, l'éclat et l'intensité d'effet qui leur étaient nécessaires. On

conserva donc les vieilles habitudes, et grâce à cette incurie, à cette mauvaise volonté de la part des principaux intéressés, on eut à enregistrer de nouveaux et effroyables sinistres, tels que ceux de Rouen, de Nice, de Vienne, et à regretter la mort de plusieurs milliers d'êtres humains.

Et cependant, l'invention de M. Carteron n'était pas la première de ce genre. Déjà, il y a près d'un demi-siècle, un procédé semblable avait été soumis, avec succès, à l'appréciation des hommes compétents, et les expériences avaient donné de tels résultats que l'attention de l'administration supérieure avait été éveillée, et que l'emploi de ce procédé avait été formellement prescrit aux théâtres. Une ordonnance du préfet de police, en date du 17 mai 1838, portait en effet les dispositions suivantes :

Art. 1er. — A l'avenir, tout directeur de théâtre de la capitale et de la banlieue ne pourra plus mettre en scène aucun décor neuf, à moins que les fermes, châssis, terrains, bandes d'eau, rideaux, bandes d'air, plafonds, frises, gazes, toiles de lointain, n'aient été rendus ininflammables, soit par une préparation des toiles, soit par un marouflage qui rendrait également les décors ininflammables.

Art. 2. — Il est pareillement enjoint aux directeurs de faire procéder immédiatement au marouflage avec papier ininflammable des doublures de châssis vieux à l'usage actuel de la scène.

Art. 4. — Les toiles et papiers destinés aux décorations indiquées par l'article 1er seront toujours, avant leur emploi, soumis à l'examen de la commission des théâtres, ou d'un de ses membres désignés par nous, lequel vérifiera et constatera si les toiles et papiers qui lui seront présentés par les directions théâtrales sont réellement ininflammables.

Art. 5. — La vérification et la réception desdites toiles seront constatées par l'application immédiate, sur leurs tissus, de deux mètres en deux mètres, d'une estampille de notre préfecture.

Art. 6. — Le papier pareillement reconnu ininflammable sera aussi estampillé, avant son usage, à notre préfecture.

Art. 7. — L'établissement de tout décor neuf, avec des toiles et papiers non estampillés à notre préfecture, donnera lieu, non seulement à la suspension de la représentation, mais encore à l'enlèvement immédiat des décors de l'intérieur du théâtre.

Ce n'est pas le tout que d'être préfet de police, et de rendre des ordonnances. Encore faut-il, surtout lorsqu'elles sont utiles et bienfaisantes, comme l'était celle-ci, prendre la peine de les faire exécuter.

INSPECTEUR DE L'HABILLEMENT. — Naguère, à l'Opéra, ce titre était porté par un employé supérieur dont les fonctions étaient ainsi définies dans le *Règlement du Théâtre de la République et des Arts* du 19 ventôse an IX :

Les fonctions de l'inspecteur de l'habillement sont de balancer les versemens de marchandises faits aux magasins, avec les diverses consommations; d'inspecter l'emploi des matières fait par les chefs et ouvriers tailleurs; de faire connoître toutes les infidélités; de veiller à l'ordre qui doit régner dans le magasin des habits confectionnés. Il donne, tous les mois, au commissaire du gouvernement et à l'agent comptable, un état comparatif d'acquisitions et de consommations. Le garde-magasin, les chefs et ouvriers tailleurs sont, pour la partie économique seulement, sous son inspection particulière; il est aussi responsable des fraudes et des abus.

INSPECTEUR DU MATÉRIEL. — Dans certains théâtres fort importants, particulièrement à l'Opéra, on trouve un employé supérieur portant ce titre, et qui est spécialement chargé de la conservation du matériel, des décors, costumes, etc.

INSPECTEUR DE LA SALLE. — Chaque théâtre un peu important, à Paris, compte un employé supérieur qui porte ce titre. Pour se faire une idée de la nature des fonctions dont il est investi, on peut lire ce que disait, au sujet de l'inspecteur de la salle de l'Opéra, le *Règlement* de ce théâtre du 19 ventôse an IX : — « L'inspecteur de la salle a sous son inspection tous les préposés aux bureaux de recette et de supplément, les divers contrôles, soit à la porte, soit au parterre, orchestre et amphithéâtre ; les ouvreuses de loges, les concierges et portiers ; il veille au maintien de la police pendant le spectacle. Il signe les feuilles de recettes ; il est responsable des fraudes et des abus, ainsi que des accidents

qui pourroient résulter du défaut de ramonage des cheminées, et il rend compte au commissaire du gouvernement et à l'agent comptable, en ce qui concerne leurs attributions particulières. »

INSPECTEUR DU THÉATRE. — L'Opéra a toujours été une pépinière à emplois de toutes sortes ; voici ce qu'on lit encore, dans le *Règlement du Théâtre de la République et des Arts* du 19 ventôse an IX, concernant les fonctions de l'employé qui portait le titre d'inspecteur du théâtre :

L'inspecteur du théâtre contrôle toutes les demandes faites pour de nouveaux ouvrages et réparations ; en déclare par écrit la nécessité ou le rejet; contrôle ces mêmes travaux faits au théâtre ou au dépôt des fêtes nationales; certifie les mémoires des fournisseurs conformes à ce qui a été demandé, fourni et fait; le machiniste, le préposé au luminaire, tous les ouvriers du théâtre et allumeurs sont sous son inspection immédiate pour la partie économique. Il donne, tous les mois, au commissaire du gouvernement et à l'agent comptable, un état comparatif d'acquisitions et de consommations; il est responsable des fraudes et des abus. Il est chargé, en outre, du maintien de la police parmi les ouvriers, pendant les représentations et les répétitions; il a la surveillance des pompes, des pompiers et des ouvriers aux pompes, ainsi que de la garde sédentaire.

INSTRUMENTATION. — On appelle *instrumentation* ou *orchestration* le travail qui consiste, pour le compositeur, à écrire toutes les parties qui doivent être exécutées par les instruments composant l'orchestre. C'est ainsi qu'on dit d'un compositeur, lorsqu'il se livre à ce travail, qu'il *instrumente* ou qu'il *orchestre* sa partition.

INSTRUMENTISTE. — Artiste qui joue d'un instrument de musique.

INSTRUMENTS. — On trouvera, au mot *orchestre*, tous les détails relatifs à la composition des orchestres d'importance diverse, au nombre et au groupement des instruments qui concourent à l'exécution musicale. En ce qui concerne ces instruments mêmes, nous n'avons que peu de chose à ajouter. Nous dirons seulement que tous les artistes qui font partie d'un orchestre doivent fournir chacun l'instrument dont ils se servent, à l'exception des contrebasses, des timbales, et de ceux qui forment la batterie (tambour, grosse caisse, cymbales, triangle), qui sont fournis par les administrations théâtrales. Ces derniers, qui ne sauraient être transportés sans difficulté, restent toujours dans l'orchestre. Quant à ceux qui appartiennent aux autres exécutants, le foyer de l'orchestre est généralement pourvu d'un certain nombre d'armoires qui servent à les enfermer lorsque l'exécution est terminée.

INTERDICTION. — Il arrive que la censure (Voy. ce mot) met son *veto* sur une pièce avant son apparition devant le public, et en interdit préventivement la représentation. D'autres fois, c'est après une ou plusieurs représentations qu'on a vu l'autorité administrative, ou le ministère, ou le souverain lui-même, interdire une pièce et s'opposer à ce qu'elle fût jouée davantage. Dans les premiers temps du théâtre, alors que le pouvoir royal était omnipotent, on vit des choses singulières à divers titres. En 1667, *Tartufe,* autorisé par Louis XIV, est interdit par le Parlement après sa première représentation, et ne peut reparaître à la scène qu'un peu plus tard. Vingt ans après, Racine, sur la demande de Mme de Maintenon, écrit pour les jeunes filles de Saint-Cyr *Esther* et *Athalie;* mais voici qu'on s'avise de découvrir dans ces deux chefs-d'œuvre des portraits et des allusions, et que la représentation publique en est interdite : *Athalie* ne put être jouée qu'en 1716, et *Esther* qu'en 1721, longtemps après la mort du poète. En 1686, Campistron avait donné à la Comédie-Française une tragédie intitulée *Phraate;* après trois représentations, il la voit interdire. Il en est de même, l'année suivante, d'une tragédie de Dupuy, *Varron*, défendue après sa septième soirée. En 1702, on laisse jouer dix fois une comédie de Boindin, *le Bal d'Auteuil*, puis on enjoint aux comédiens de la retirer. En 1727, Boissy ne peut faire représenter qu'une fois sa tragédie d'*Alceste et Admète.* Vingt autres exemples pourraient être donnés de faits semblables,

émanant d'un pouvoir qui n'avait ni frein ni correctif.

Pendant l'époque révolutionnaire, où l'on peut malheureusement dire que l'absolutisme populaire remplaça trop souvent l'absolutisme royal, on vit interdire aussi nombre de pièces. La liste serait longue à dresser de toutes celles qui furent proscrites soit par la Commune ou le Comité de salut public agissant pour le compte et sous l'influence de Robespierre, soit par le comité central du canton de Paris obéissant aux ordres du Directoire. C'est d'abord, au théâtre de la Nation, *l'Ami des lois*, de Laya, et la fameuse *Paméla*, de François de Neufchâteau; puis, au théâtre de la République, le *Timoléon* de Marie-Joseph Chénier; à l'Opéra, *Adrien*, d'Hoffman et Méhul; au théâtre Favart, *Montano et Stéphanie*, de Déjaure et Berton, qui, interdit après sa première représentation, ne put reparaître qu'après corrections opérées; au théâtre des Jeunes-Artistes, *les Assemblées primaires* ou *les Élections*, vaudeville de Martainville; l'histoire de ces ouvrages, et de bien d'autres qui furent dans le même cas, est restée célèbre. Il va sans dire que le Consulat et le gouvernement impérial ne montrèrent ni plus de longanimité ni plus de tendresse à l'égard du théâtre : ici, nous voyons interdire deux drames d'Alexandre Duval, *Édouard en Écosse* et *Guillaume le*



Scène d'*Esther*, tragédie de Racine dont la représentation fut interdite de son vivant.

Conquérant, une tragédie de Raynouard, *les États de Blois,* une comédie d'Étienne, *l'Intrigante,* sans compter le reste. Quant à la Restauration, elle fit grand bruit avec son interdiction de *Germanicus,* tragédie d'Arnault, qui, à la vérité, avait causé un épouvantable tapage et fait presque couler le sang dans le parterre du Théâtre-Français (1); mais elle se rendit plus célèbre encore en faisant une formidable hécatombe d'ouvrages dramatiques dont la représentation jusqu'alors était autorisée, et qu'on n'avait jamais pensé à proscrire de la scène. Elle prit texte pour cela de l'assassinat du duc de Berry, et soumit à une revision nouvelle et générale *toutes les pièces* constituant le répertoire de nos théâtres. Voici une liste, publiée par l'*Almanach des Spectacles* de 1827, de celles qui étaient interdites à cette époque : *Fénelon* et *Charles IX*, de Chénier; *Brutus* et *la Mort de César,* de Voltaire; *Mélanie,* de La Harpe; *Robert, chef de brigands,* de La Martelière; *les Victimes cloîtrées,* de Monvel; *l'Ami des lois,* de Laya; *les Précepteurs,* de Fabre d'Églantine; *Médiocre et Rampant,* de Picard; *le Mariage de Figaro,* de Beaumarchais; *Pierre le Cruel,* de De Belloy; *les Rigueurs du cloître,* de Fiévée et Berton; la *Famille indigente,* de Planterre et Gaveaux; *les Visitandines,* de Picard et Devienne; puis *Cyrus, Guillaume le Conquérant, Charles VIII, Pharamond, les Illinois, Pausanias, le Roi et le Laboureur, la Jeunesse de Richelieu, l'Indigent, le Couvent, Madame Favart, la Soirée des deux Prisonniers* ou *Voltaire et Richelieu, l'Oriflamme, le Marquis de Carabas, la Vallée de Montmorency, Kokoli, l'Ermite de Sainte-Avelle, l'Ermite et la Pèlerine, le Mari ermite, une Demi-Heure de Richelieu.* Tout cela sans parler de *Tartufe,* dont l'interdiction obstinée faillit allumer une émeute en 1825, à Rouen, où l'on fut obligé, après des manifestations tumultueuses, de laisser reparaître à la scène le chef-d'œuvre de Molière.

Le gouvernement de Juillet interdit après sa première représentation, on sait avec quel éclat, *le Roi s'amuse,* de Victor Hugo, qui, malgré toutes les réclamations, ne put être repris que *cinquante ans* plus tard; il fit plus, en empêchant, *le jour même où elle devait avoir lieu,* la première représentation d'une pièce de Dupeuty et Fontan, *le Procès d'un maréchal de France en 1815.* Cette dernière mesure, d'autant plus illégale qu'en ce moment la censure était supprimée, faillit amener une émeute sur la place de la Bourse, où était situé le théâtre des Nouveautés, qui devait jouer la pièce; devant les manifestations bruyantes de la foule, qui réclamait celle-ci avec fureur, la force armée dut intervenir, et l'on peut dire qu'à ce sujet Paris eut la fièvre pendant quarante-huit heures. Le second Empire interdit, dans des conditions à peu près semblables, un drame populaire d'Édouard Brisebarre, *la Route de Brest,* et il fit de même pour un ouvrage d'Henry Trianon et Théodore Labarre, *Pantagruel,* qui ne put être représenté qu'une seule fois à l'Opéra parce qu'on y crut découvrir de dangereuses allusions politiques...

Ce chapitre pourrait nous mener loin. Nous le clorons ici, en faisant observer que le gouvernement libéral de la troisième République, tout en maintenant la censure, qui semble nécessaire à de très bons esprits, suit à l'égard des théâtres une ligne de conduite différant essentiellement de celle des gouvernements antérieurs.

INTERLUDE. — Certains compositeurs donnent ce nom à la petite pièce musicale qui reçoit généralement celui d'entr'acte (Voy. ce mot).

INTERMÈDE. — C'est le nom qu'on donnait, dans le théâtre antique, aux fragments de chœur, de danse, de pantomime, qui s'exécutaient entre les actes d'une grande pièce, pour donner le temps aux acteurs de prendre un peu de repos ou de changer de costume. Dans l'origine, le chœur seul se faisait entendre dans les intermèdes, et Aristote, aussi

(1) C'est depuis la représentation de cet ouvrage qu'une ordonnance de police, parue le lendemain même, défendit aux spectateurs d'entrer désormais au parterre avec des cannes. C'est qu'effectivement celles-ci avaient si bien fait leur office en cette soirée tumultueuse et mémorable, que ladite soirée en avait reçu dans le public le nom de *bataille de cannes.*

bien qu'Horace, donne pour règle que l'on doit chanter, à cet effet, des chansons qui soient tirées du sujet principal. Ce n'est que plus tard que le chœur céda la place aux mimes, aux danseurs, aux grotesques. — Molière, on le sait, a renouvelé l'intermède antique, et, avec son génie, il en a tiré souvent un merveilleux parti, soit au point de vue comique dans ses bouffonneries (*le Bourgeois gentilhomme, le Malade imaginaire*), soit au point de vue poétique dans ses féeries (*les Amants magnifiques, Psyché, la Princesse d'Élide*).

Au siècle dernier, on a donné, en France, la qualification d'intermèdes aux ouvrages bouffes que les chanteurs italiens venaient représenter à l'Opéra : *la Serva padrona, il Giuocatore, il Maestro di musica,* etc., et cela parce que ces adorables bouffonneries étaient exécutées entre les actes de nos grands ouvrages lyriques. En réalité, ces petits chefs-d'œuvre rentraient dans la catégorie de ce que les Italiens appellent des *farse* (farces).

INTERPRÉTATION. — La façon dont une œuvre dramatique ou lyrique est rendue, jouée, exécutée par les acteurs qui sont chargés de sa représentation. En parlant d'un opéra, on signalera l'*exécution,* s'il agit de l'effet particulièrement musical, c'est-à-dire de ce qui concerne les masses, l'orchestre, les chœurs ; mais on reviendra au mot *interprétation,* si l'on entend s'occuper de l'action scénique et des acteurs proprement dits.

INTERPRÉTER. — Interpréter une œuvre scénique, c'est la jouer, concourir à sa représentation.

INTERPRÈTES. — Ceux qui prennent part à l'exécution d'une œuvre scénique, quelle qu'elle soit : tragédie, comédie, opéra, drame, ballet, vaudeville, etc.

INTRIGUE. — La réunion des faits et des incidents qui, découlant du sujet, constituent la trame d'une œuvre dramatique. L'intrigue n'a rien de commun avec la charpente, comme quelques-uns l'ont à tort prétendu : elle comprend l'idée mère d'une pièce avec les idées secondaires qui s'y rattachent, tandis que la charpente est l'acte par lequel l'écrivain dramatique, coordonnant ces idées diverses, procède à l'établissement régulier, à la construction proprement dite de l'œuvre scénique. On peut très bien imaginer une intrigue sans qu'elle soit encore matériellement développée, c'est-à-dire sans que la pièce à laquelle elle doit donner lieu soit encore charpentée. « L'intrigue, a dit Chamfort, est la partie la plus essentielle pour entretenir l'attention et soutenir l'intérêt de curiosité. Elle est le nœud ou la conduite d'une pièce dramatique ou d'un roman, c'est-à-dire le plus haut point d'embarras où se trouvent les principaux personnages, par l'artifice ou la fourberie de certaines personnes, et par la rencontre de plusieurs événemens fortuits qu'elles ne peuvent débrouiller. Il y a toujours deux desseins dans la tragédie, la comédie ou le poëme épique. Le premier et le principal est celui du héros : le second comprend tous les desseins de ceux qui s'opposent à ses prétentions. Ces causes opposées produisent aussi des effets opposés, savoir, les efforts du héros pour l'exécution de son dessein, et les efforts de ceux qui lui sont contraires. Comme ces causes et ces desseins sont le commencement de l'action, de même ces efforts contraires en sont le milieu, et forment une difficulté et un nœud qui fait la plus grande partie du poëme : elle dure autant de tems que l'esprit du spectateur est suspendu sur l'événement de ces effets contraires. La solution ou dénouement commence lorsque l'on commence à voir cette difficulté levée et les doutes éclaircis. » Il y a des intrigues simples, et celles de la plupart des pièces de Molière sont dans ce cas ; il en est, au contraire, de très compliquées, et Beaumarchais en offre des modèles inimitables. Mais, qu'elle soit simple ou compliquée, la qualité maîtresse d'une intrigue est d'être claire et parfaitement saisissable dans toutes ses parties. C'est là qu'on reconnaît les maîtres.

INTRODUCTION. — C'est le nom que nos compositeurs donnent aux quelques mesures symphoniques qu'ils placent aujourd'hui en tête de leurs opéras, par suite de leur paresse à écrire des ouvertures. (Voy. PRÉLUDE.)

IRRÉVOCABLEMENT. — Lorsque l'affiche d'un théâtre annonce que la première représentation d'une pièce nouvelle aura lieu tel jour, *irrévocablement*, on peut tenir pour à peu près certain que ce jour sera retardé de près d'une semaine. Il en est de même lorsque l'affiche annonce, toujours avec cette mention adverbiale, *irrévocablement*, les « dernières représentations » de l'ouvrage qu'on est sur le point d'abandonner ; si dix représentations sont encore promises au public, elles feront des petits et iront à vingt pour le moins ; et si, après celles-ci, on annonce une dernière série de trois « dernières représentations » de plus en plus *irrévocablement*, elles iront certainement à sept ou huit. Ce sont là de petites malices administratives un peu cousues de fil blanc, mais qui ont toujours quelque influence sur les retardataires et sur les badauds.

ISABELLE. — L'un des personnages de l'ancienne comédie italienne. Il fut importé en France par la belle et fameuse Isabella Andreini, et fut tenu plus tard par la fille du célèbre Arlequin Dominique, Françoise-Marie-Apolline Biancolelli, dont la sœur jouait les Colombines. Tandis que Colombine était une soubrette, Isabelle était un type d'amoureuse, mais d'amoureuse un peu maîtresse-femme, et touchant à l'amazone. Comme la plupart des autres caractères de la comédie italienne, Isabelle trouva plus tard sa place sur les petites scènes de la Foire.

ITINÉRAIRE. — A l'époque où les théâtres, en province comme à Paris, relevaient directement du ministre de l'intérieur, qui nommait ou révoquait les directeurs, ceux d'entre ceux-ci qui dirigeaient dans les départements des « troupes ambulantes » étaient tenus de dresser, avant le commencement de chaque année théâtrale, l'itinéraire qu'ils comptaient suivre dans le cours de la campagne ; cet itinéraire était soumis par eux au ministre, et, une fois approuvé par lui, ne pouvait plus être modifié. Comme le même arrondissement théâtral était quelquefois exploité par deux et même trois troupes, le directeur de la première avait l'avantage de tracer son itinéraire avant son ou ses confrères, et cet avantage n'était pas illusoire, car il se réservait naturellement le séjour dans chaque ville au moment où il savait que ce séjour devait être le plus productif. Depuis que le décret de 1864 a rétabli la liberté industrielle des théâtres, peut être directeur qui veut, et tout directeur n'a à s'entendre qu'avec les municipalités des villes qu'il désire exploiter. (Voy. ARRONDISSEMENT THÉATRAL.)

J

JAN KLAASSEN. — Ce nom est celui du héros des marionnettes hollandaises, du petit homme de bois qui, dans la patrie de Rembrandt et de Wouwerman, s'est approprié non sans succès les coutumes turbulentes et la gaîté un peu cynique du Punch anglais et de notre Polichinelle.

JANOT. — Type populaire qui fit fortune à Paris, sur nos théâtres de second ordre, quel-



Volange, acteur qui rendit célèbre le type de Janot au théâtre des Variétés amusantes.

ques années avant la Révolution, et qui est resté célèbre. Il fut inventé par Dorvigny et prit naissance dans un vaudeville de cet écrivain, *Janot* ou *les Battus paient l'amende,* qui fut représenté en 1779 aux Variétés amusantes, et dans lequel le fameux comique Volange fit courir tout Paris pendant plus de 200 représentations. C'est à l'aide du type de Janot que Dorvigny mit à la mode ce langage baroque et tant imité depuis, qui cherchait et trouvait le

comique par la burlesque interversion de pensées et des mots, comme dans ce fragment d'une de ses chansons :

Je suis Janot ; mes actions comiques
Ont fait de moi rire depuis longtemps,
Et de mon pèr' je suis le fils unique,
Quoiqu' cependant nous étions douze enfants.

Un jour, la nuit, j'entendis l'ver mon père ;
Il vint à moi, et m' dit comm' ça : « Janot,
Va-t' en chercher un peu de beurr' pour ta mère,
Qu'est bien malad', dedans un petit pot. »

J'entre en passant chez mon oncle Licorne,
J'li dis comm' ça : « Tonton, dépêchez-vous
D' mett' vot' chapeau sur vot' tête, à trois cornes,
Et après ça d' faire un saut d' plus chez nous. »

Janot fit souche, et pendant plusieurs années on n'entendit parler que de lui sur nos petits théâtres, où l'on joua successivement *Janot chez le dégraisseur, Janot bohémien,* et bien d'autres encore. Ce que voyant, Dorvigny, son père, finit par l'abandonner au profit d'un autre type, qu'il inventa encore, qu'il lui donna pour successeur et qui n'eut pas moins de vogue lui-même. Ce nouveau type était celui de *Jocrisse*, qui pendant plus de trente ans régna en maître sur nos scènes parisiennes et qui fit la joie des spectateurs de toutes classes et de toutes conditions. (Voy. JOCRISSE.)

JARDINS PUBLICS. — Il n'y a guère plus de vingt ans que Paris est privé d'une certaine sorte de lieux de réunion et de plaisirs qui offraient un charme tout particulier, et qu'il avait connus pendant près d'un siècle. Les jardins publics, ou jardins d'agrément, comme on les appelait, ont fait pendant longtemps la joie des Parisiens, et l'on peut assurément regretter leur totale disparition. Dans son *Précis historique sur les fêtes, les spectacles et les réjouissances publiques*, Claude Ruggieri a donné sur l'origine de ces établissements quelques détails intéressants :

Les frères Ruggieri (mon père et mes oncles) sont les premiers qui ont eu l'heureuse idée d'offrir au public un lieu d'agrément qui, dans la belle saison, réunît à la fois les danses, les feux d'artifice et autres objets de divertissement. Le Jardin Ruggieri fut ouvert en 1766, rue Saint-Lazare, dans un quartier alors connu sous le nom de *Porcherons.* Cet établissement consistait, sans parler des bâtimens, en un très beau jardin artistement disposé. Les spectacles, les jeux et les amusemens qu'on y avait réunis formaient un ensemble agréable de fêtes auquel on a donné le nom de *fêtes champêtres.* Un très beau feu d'artifice terminait les plaisirs de la soirée.

Peu après, les frères Ruggieri ajoutèrent à leurs feux d'artifice des actions pantomimes, qui augmentaient le charme et l'attrait de ce nouveau genre d'établissement. D'abord, on représenta la place de Louis XV et son inauguration ; plus tard, *la Descente d'Orphée aux enfers, Thésée délivré par Hercule,* et quantité d'autres scènes, dont l'explication serait ici trop longue. Contre le principal corps de bâtimens étaient construites de vastes galeries pour placer les spectateurs qui désiraient voir le feu d'artifice à couvert : ce qui était très commode et très agréable.

Mon père, après la mort de ses frères, resté seul propriétaire, fit construire, en 1785, une très belle salle de cent pieds de long sur cinquante de large ; elle servait à mettre le public à couvert en cas de pluie. En 1774, il y eut des courses de chevaux et des exercices exécutés par un nommé Hyam et sa troupe. En 1784, on enleva pour la première fois un ballon, spectacle dont l'invention était toute récente. En 1786, on enleva également des figures aérostatiques, au moyen du gaz hydrogène.

Ce jardin eut une vogue soutenue, et conserva longtemps la faveur du public ; mais les événemens de la Révolution le firent fermer le 12 juillet 1789, avant-veille de la prise de la Bastille. Ce jardin fut ouvert de nouveau en 1794, sous la direction du sieur Ducy, qui le tenait des enfans Ruggieri, dont le père venait de mourir. Cette entreprise fut exploitée deux ans de suite avec succès. Enfin, en 1815, Ruggieri aîné, mon frère, rouvrit l'établissement en continuant d'y offrir le même genre de plaisirs. Il y ajouta même des montagnes dans le genre russe, et connues sous le nom de *Saut du Niagara;* mais tout cessa en 1818. Depuis, la propriété ayant changé de maître, la formation du nouveau quartier Saint-Georges entraîna la destruction du jardin et d'une partie des bâtimens.

Il va sans dire que le succès obtenu par les frères Ruggieri leur suscita de nombreux imitateurs. Dans cet ordre d'idées, d'ailleurs, où le goût et la fantaisie peuvent se donner libre carrière, on pouvait partir du même principe en variant à l'infini, avec les lieux consacrés

aux fêtes, les moyens de plaisirs et divertissements. Voici une liste des établissements plus ou moins *champêtres* auxquels donna naissance le sentiment qui avait guidé les fondateurs du fameux Jardin Ruggieri :

Vauxhall du sieur Torré, fondé en 1767, à l'angle des rues de Bondy et de Lancry. On y trouvait feux d'artifice, mât de cocagne, rotonde et jardin pour les danseurs, concert, musique militaire, illuminations, bal masqué, restaurant, loteries (dont le gros lot était formé d'un cabriolet attelé d'un cheval), puis, plus tard, pantomimes, joutes, tournois, combats de toutes sortes. Le Vauxhall Torré, dont le succès fut très grand pendant quelques années, cessa d'exister en 1778.



Une fête de nuit au jardin de Tivoli, à l'époque du Consulat.

Colysée. — Établissement grandiose et magnifique, établi aux Champs-Élysées, où il fut inauguré le 1er mai 1771. La partie couverte se composait d'une immense rotonde éclairée par 80 lustres et de nombreuses girandoles, puis d'une série de salons et de galeries, magnifiquement éclairés aussi, où l'on trouvait des boutiques de bijouterie, de parures, etc. Le jardin, immense et superbe, contenait un énorme bassin sur lequel avaient lieu des joutes nautiques. On donnait au Colysée des concerts pleins d'éclat, des ballets, des feux d'artifice, des bals masqués, des exercices gymnastiques; puis il y avait des courses de chevaux, des jeux de bague, des loteries, des expositions de beaux-arts, que sais-je? Mais les frais d'un tel établissement étaient immenses, et, malgré sa vogue, le Colysée disparut en 1778.

Vauxhall d'hiver, à la Foire Saint-Germain. — Ouvert en 1773 ou 1774, cet établissement donnait des bals d'enfants, de jolis ballets-pantomi-

mes, avec musique militaire, et faisait tirer chaque jour une loterie de bijoux pour laquelle chaque spectateur recevait un billet gratis en entrant. Le Vauxhall d'hiver, qui paraît n'avoir obtenu qu'un médiocre succès, fut démoli en 1785.

RANELAGH. — Le Ranelagh, qui jouit d'une longue célébrité, était un jardin d'agrément situé dans le bois de Boulogne, et qui était tout à fait charmant. Il fut ouvert au public le 25 juillet 1774. On y donna d'abord des concerts, puis des bals masqués. Par la suite on y vit des fêtes de tout genre : bals champêtres, spectacles forains, théâtres véritables, concerts brillants, etc. L'existence du Ranelagh a été longue, et il n'y a guère qu'une vingtaine d'années que cet établissement a disparu.

REDOUTE CHINOISE. — Construite dans la Foire Saint-Laurent, cette Redoute tirait son nom du genre de sa décoration. Elle disparut vers 1785, après avoir été ouverte au public le 28 juin 1781.

VAUXHALL D'ÉTÉ. — Établissement longtemps fameux, situé sur le boulevard Saint-Martin, et qui contenait une belle rotonde et des amphithéâtres donnant sur un vaste et beau jardin. Il ouvrit le 7 juillet 1785. Outre des bals dont le succès fut très grand, le Vauxhall donnait des ballets-pantomimes et de brillants tournois. Il était renommé pour la richesse de ses illuminations et la beauté de ses feux d'artifice. Le Vauxhall subsista jusqu'aux environs de 1830, mais il était bien déchu.

PANTHÉON. — Destiné à remplacer le Vauxhall d'hiver, récemment détruit, le Panthéon, construit entre les rues de Chartres et Saint-Thomas du Louvre, fut inauguré le 11 décembre 1785. Son succès fut négatif, et en 1791 on édifia sur son emplacement le théâtre du Vaudeville.

JARDIN DES GRANDS-MARRONNIERS. — Ouvert en 1787, sous la direction d'un maître de danse nommé Luquet, ce jardin, dont l'existence fut très précaire et très accidentée, cessa de vivre vers 1796.

TIVOLI. — Le mieux entendu et le plus justement fameux de tous les lieux de plaisir de ce genre qui ont existé à Paris. Fondé en 1796 par deux des fils Ruggieri, Tivoli, dont le jardin était immense et magnifique, acquit bientôt une vogue extraordinaire, et tout Paris allait admirer ses belles fêtes champêtres, ses feux d'artifice merveilleux, ses spectacles parfois incomparables, et ses fameuses montagnes russes, qui faisaient la joie des jeunes Parisiennes et dont le succès fut prodigieux. Après trente-deux années d'une existence brillante, Tivoli disparut en 1828. Je vois dans un programme de 1805 que le prix d'entrée à Tivoli était de « 48 sous, dont 15 en consommation ».

PARC MONCEAUX. — Appelé aussi *Folies de Chartres.* Le parc Monceaux fut ouvert au public en 1797, et donna, mais avec moins de succès, des fêtes dans le genre de celles de Tivoli. C'est dans ce jardin que le célèbre aéronaute Garnerin fit sa première ascension et descente en parachute (22 octobre 1797). Comme lieu public, la carrière du parc Monceaux ne dépassa pas cinq ou six années.

JARDIN BIRON. — Ouvert en mai 1797, et fermé au bout de peu de temps. On y voyait de très belles illuminations, des danses et des feux d'artifice.

ÉLYSÉE OU JARDIN BOURBON. — Avant de devenir la demeure de Murat, puis de la duchesse de Berry, la résidence actuelle du Président de la République française fut l'un des plus brillants jardins publics de Paris. Les fêtes du Jardin-Bourbon étaient resplendissantes, et attirèrent tout Paris jusqu'en 1805, époque où Murat s'en empara. Il avait alors changé de nom, et, sous la direction du glacier Velloni, il avait pris celui de *Hameau de Chantilly.* Une affiche du temps fait ainsi connaître son prix d'entrée : « 25 sous, l'impôt compris, sans consommation ; la danse et tous les jeux sans rétribution. » L'ouverture de l'Élysée datait de 1797.

PAPHOS. — C'est aussi en 1797 qu'un restaurateur ouvrit au public, sous le nom de *Paphos* (n'était-on pas sous le Directoire ?), le jardin de l'hôtel de l'Hôpital, qui tout d'abord obtint quelque succès, mais qui traîna ensuite, jusqu'en 1818, où il fut fermé, une existence triste et languissante.

JARDIN DE LA VAUPALIÈRE. — Celui-ci, situé aux Champs-Élysées, près de la rue Matignon, n'eut jamais aucun succès et est resté presque inconnu.

PAVILLON DE HANOVRE. — Situé sur le boulevard, le Pavillon de Hanovre formait, avec l'hôtel de Richelieu, une seule et magnifique propriété, dont la rue de Hanovre, percée depuis lors, a conservé le nom. En 1797, on donna des fêtes et des bals dans le jardin, sous la direction d'un escamoteur fameux, nommé Val ; puis on donna des bals d'hiver au Pavillon. Mais cet établissement n'eut guère que deux années d'existence.

IDALIE OU JARDIN MARBEUF. — Ce jardin, ouvert en 1797, était celui de l'hôtel de Marbeuf, au bout des Champs-Élysées, près de l'ancienne grille de Chaillot. Il fut exploité d'abord par Claude Ruggieri et son frère, qui en parle ainsi : — « En 1798, on représenta dans ce jardin une scène pyrotechnique, sous le titre de *la Chute de Phaéton.* Ce spectacle, pour lequel on avait fait de gran-

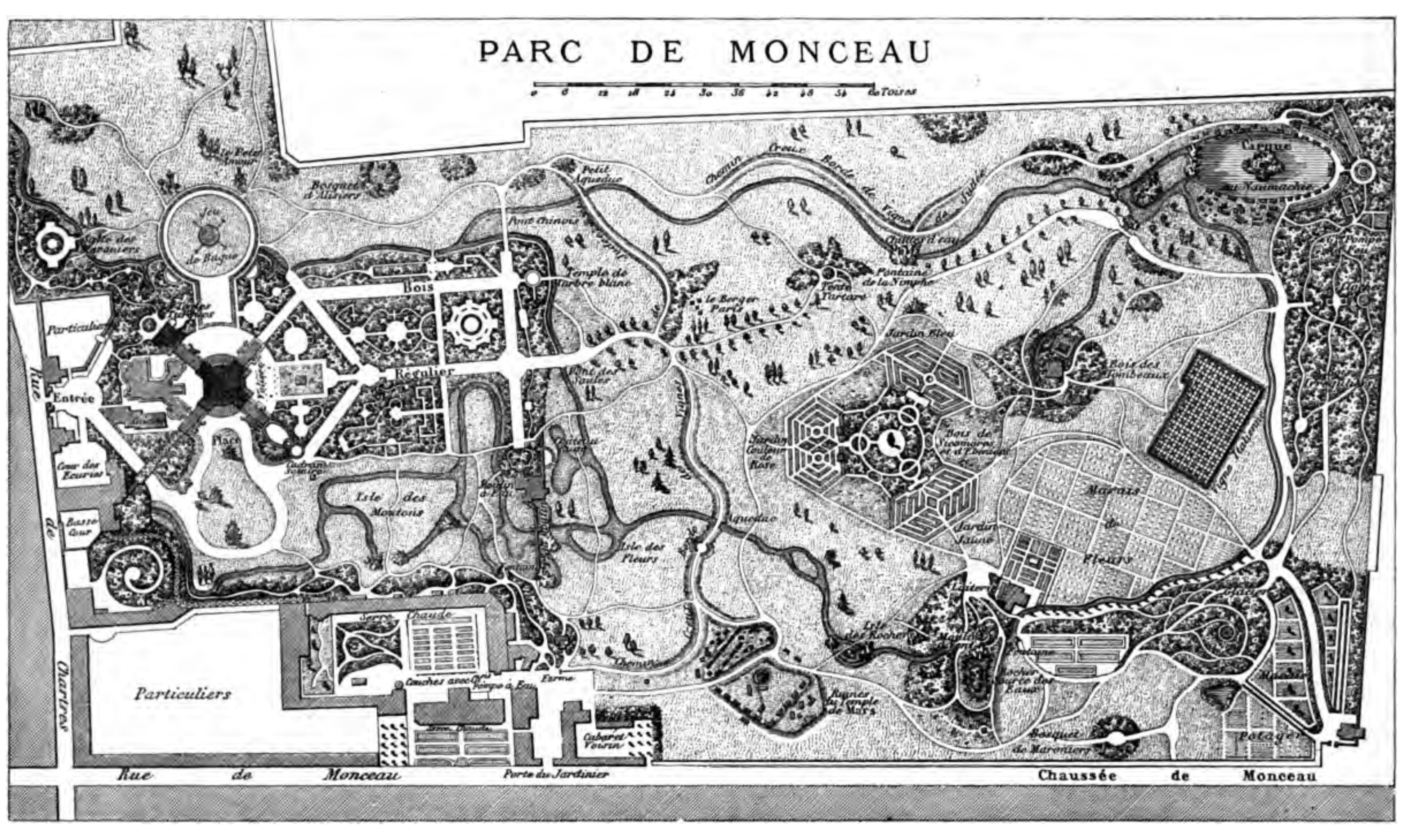


Planche XXVII. — Plan et détails du parc Monceau, avec l'indication de tous les divertissements qu'il offrait au public.

des dépenses, ne réussit pas; néanmoins, la recette de la première représentation fut immense : c'était même la plus forte qu'on eût faite dans aucun jardin (elle s'est élevée à 35,000 francs). Il faut en excepter la recette faite au Jardin Biron lors de la première expérience de Garnerin pour sa descente en parachute, dont le montant a dû passer 36,000 francs. On n'a jamais pu en savoir le *quantum*, en raison du désordre qu'il y eut par rapport à la non-réussite du ballon, qui se déchira. Du reste, les recettes les plus fortes faites dans les autres jardins n'ont jamais excédé 25,000 francs, même lors de la troisième ascension de Garnerin en parachute, à Tivoli, qui ne produisit que 21,725 francs. Idalie est célèbre aussi par l'essai malheureux du vol à tire-d'aile que voulut y faire



L'homme volant, expérience de Calais au jardin d'Idalie, d'après une estampe contemporaine.

un nommé Calais, qui prétendit s'élever dans les airs au moyen d'ailes en taffetas. Il se fit hisser au bout d'un mât pour que son ascension fût bien vue; mais aussitôt qu'on le lâcha, il tomba perpendiculairement, et en fut quitte pour le nez cassé. »

Frascati. — Situé rue Richelieu, et ayant une terrasse dont la vue s'étendait sur le boulevard Montmartre, ce jardin fut ouvert en 1800 par un glacier italien nommé Garchi. On y donnait des concerts et des feux d'artifice. Le prix d'entrée y étant fort élevé, il devint bientôt le rendez-vous de toute la belle société de Paris, et jouit d'une vogue prolongée. Cependant, Garchi ayant négligé ses affaires, finit par être mis en faillite, et l'hôtel fut transformé en une maison de jeu.

Jardin d'Oigny. — Rue Grange-Batelière. Ouvert en 1800, fermé l'année suivante.

Jardin d'Orsay. — Concerts et feux d'artifice. Ouvert et fermé en 1801.

Jardin Beaujon. — Ouvert en 1801, par l'un

des Ruggieri, celui-ci fut pendant plus de vingt ans l'une des merveilles de Paris en son genre. On y vit d'abord des danses, des illuminations, des feux d'artifice, et une pantomime pyrotechnique : *Télémaque dans l'île de Calypso.* « En 1817, dit Ruggieri, on y bâtit les fameuses et étonnantes *Montagnes françaises,* qui furent honorées par la visite de la famille royale... La foule s'y portait pour admirer ce nouvel établissement et le plaisir que le public prenait aux courses en chars. Malheureusement, le 30 juin 1818, deux personnes périrent par la chute d'un char qui se renversa; c'était le second événement de cette nature, car, le 8 octobre de l'année précédente, un monsieur et une dame avaient été renversés de même. » La vogue du Jardin Beaujon ne fut cependant pas arrêtée par ces accidents, et se poursuivit jusqu'en 1824, époque où il fit place à des constructions.

Jardin de Psyché. — Situé à l'angle de la rue Plumet et du boulevard des Invalides, ce jardin fut inauguré en 1816, et n'eut qu'une courte existence. On y voyait des feux d'artifice, des danses, des fêtes champêtres, des pantomimes et des exercices de corde.

Jardin du Delta. — Ouvert en 1818, au moment de la grande vogue des Montagnes russes, ce jardin offrit ce divertissement au public, et y joignit des bals et des feux d'artifice. Le Delta, qui était situé à l'extrémité du faubourg Poissonnière, n'obtint cependant qu'un succès médiocre; il disparut en 1824, pour faire place à de simples maisons de rapport.

Nouveau Jardin de Tivoli. — Fondé par le fameux physicien Robertson, cet établissement fut ouvert en 1826, à l'angle de la rue de Clichy et de la rue Blanche, et obtint bientôt une vogue prodigieuse, justifiée par le souci qu'il prenait des plaisirs du public. Outre ceux qu'on trouvait d'ordinaire dans les lieux de ce genre, on y voyait le superbe cabinet de physique de Robertson, de brillantes expériences de fantasmagorie, des ascensions aérostatiques d'un genre nouveau, des jeux hydrauliques, etc. Le succès du nouveau Tivoli se soutint pendant plusieurs années, jusqu'au moment où, la fureur des jardins publics s'apaisant, il dut se transformer en un simple bal.

Jardin turc. — Ce jardin, qui avait eu une grande vogue à la fin du dix-septième siècle, la retrouva lorsqu'en 1836 il s'avisa de donner des concerts sous la direction du fameux chef d'orchestre Jullien, qui sut y attirer la foule. Le Café turc, dont les salles et le jardin étaient alors très vastes, conserva pendant plusieurs années la faveur du public.

Chateau des Fleurs. — Ouvert aux environs de 1845, au bout de l'avenue des Champs-Élysées, cet établissement charmant donnait des concerts très soignés, dans lesquels on vit se produire pour la première fois une jeune femme qui était appelée à devenir une grande artiste, Mme Ugalde. Plus tard, il devint un simple bal public, puis disparut tout à fait.

Jardin d'hiver. — Situé aussi aux Champs-Élysées, entre le Rond-point et l'Arc de l'Étoile, le Jardin d'hiver, qui date de la même époque que le Château des Fleurs, était une sorte de petit palais de cristal, luxueusement orné des plantes les plus délicates, des fleurs les plus charmantes, d'arbres exotiques, de pelouses, de jets d'eau, etc. On y donnait de très beaux concerts dans lesquels on entendit, entre autres, *le Désert* et le *Christophe Colomb* de Félicien David, puis des bals par souscription, des bals d'enfants, de grandes fêtes de nuit. Pourtant, ce bel établissement ne put se soutenir au delà d'une quinzaine d'années.

Le Pré Catelan. — Celui-ci était un vaste parc, situé au bois de Boulogne, dans lequel on donnait des concerts en plein air, des bals, des kermesses, des spectacles de pantomime, des fêtes de nuit, etc. Il semblait qu'il eût tout ce qu'il faut pour réussir, et cependant, ouvert aux environs de 1855, il avait cessé d'exister au bout de cinq ou six ans.

Le Chalet. — Établissement moins grandiose et plus intime, situé aussi au bois de Boulogne, et où l'on trouvait aussi des spectacles, des concerts, des divertissements variés. Il ne fut guère plus fortuné que le précédent.

JEANNOT. — Voy. Janot.

JETÉ. — Mouvement de danse qui n'a point de valeur propre par lui-même, mais qui fait partie du *Coupé* (Voy. ce mot).

JETÉ-BATTU. — Autre mouvement de danse, un peu plus compliqué que le précédent.

JETER DES POMMES CUITES. — Les mœurs du théâtre, en ce qui concerne les relations du public avec les acteurs, ont singulièrement changé depuis deux ou trois siècles et se sont heureusement modifiées. Il fut un temps où les spectateurs, très exigeants et peu endurants, ne laissaient passer à un comédien aucune négligence, aucune faiblesse même passagère ou involontaire. Les sifflets, les apostrophes

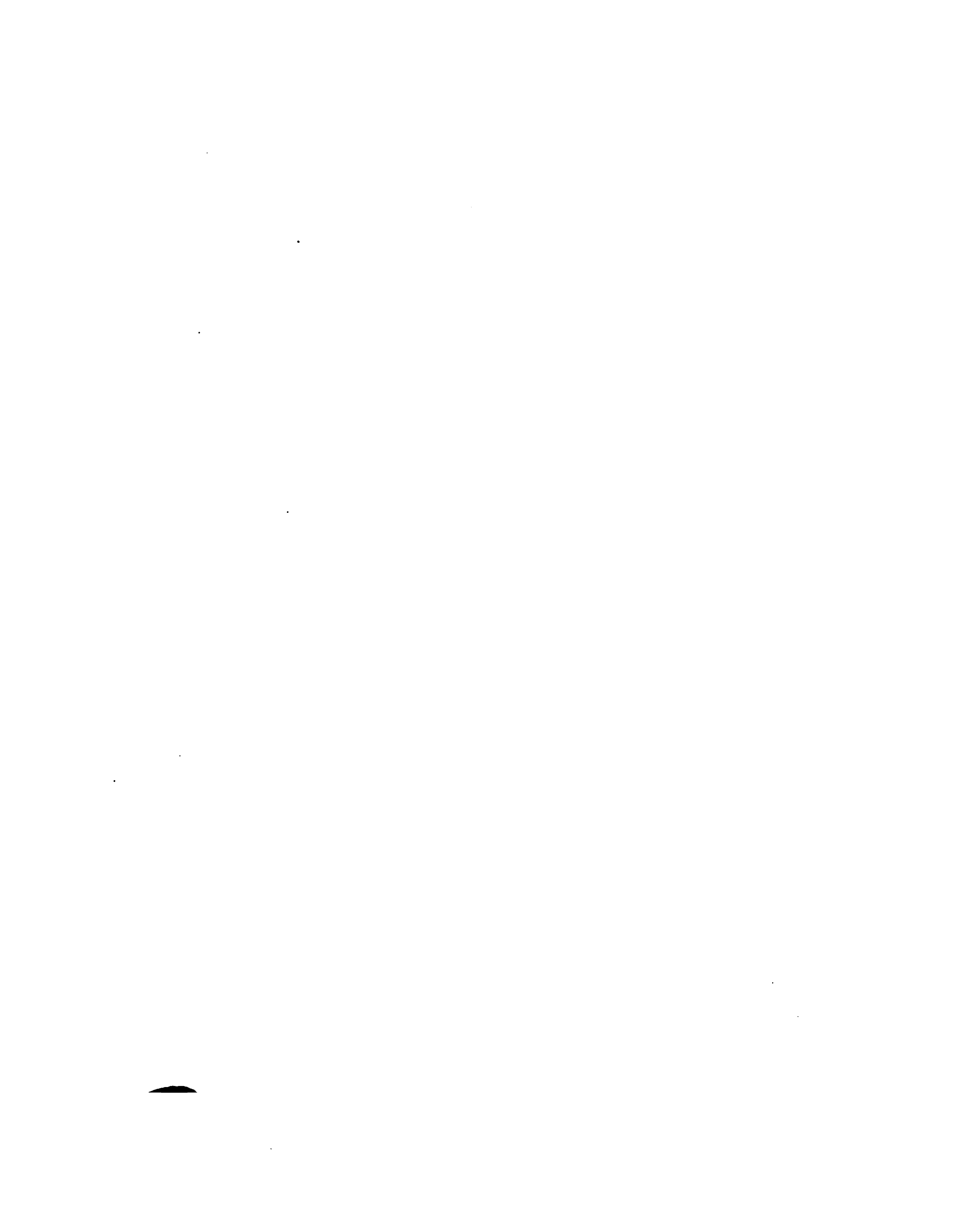


Mauzer lith.

Imp. F. Dulos & Cie Paris

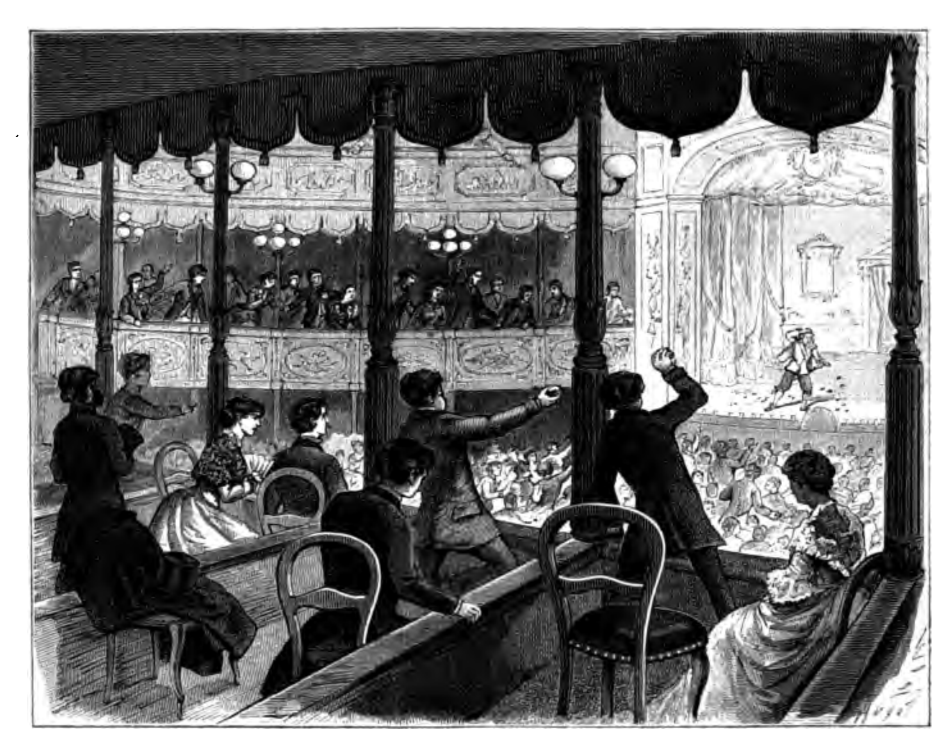
LE GRAND SALON DE FRASCATI.

FAC-SIMILE DU DESSIN ORIGINAL DE LA GRAVURE DE DEBUCOURT



blessantes ne tardaient pas à fondre sur le malheureux, et il arrivait qu'on lui lançait même sur le théâtre, pour lui marquer le mépris qu'on faisait de lui, des projectiles d'un genre particulier, tels que pommes cuites ou œufs pourris. De là cette locution, encore employée aujourd'hui lorsqu'on veut parler d'un comédien dont le talent est au moins médiocre : — « Il est mauvais à lui jeter des pommes cuites ! »

JETON. — On donne le nom de jeton à une gratification accordée par le directeur d'un théâtre à un acteur qui lui a rendu service en se chargeant gracieusement d'une tâche qui n'est point la sienne, comme de consentir à remplacer au pied levé un camarade absent ou malade, de lire un rôle en scène pour ne point faire manquer un spectacle, etc. — En province, les directeurs qui font de fréquentes excursions allouent parfois un jeton à leurs artistes à titre de frais de déplacement.



Acteur recevant des pommes cuites sur le théâtre.

JEU. — Au seul point de vue du théâtre, le mot *jeu* comporte plusieurs significations qu'il est utile de préciser. Tout d'abord il faut constater que, au dix-huitième siècle, le nom de théâtre semblant trop noble pour eux, on donnait celui de *jeu* aux petits établissements dramatiques qui abondaient aux Foires Saint-Germain, Saint-Laurent ou autres. Encore faut-il distinguer : le nom de *jeu* s'appliquait à l'entreprise, tandis que le théâtre, matériellement parlant, s'appelait la *loge*. On aurait dit, par exemple, que le *jeu* de Baxter, ou le *jeu* de Francisque, attirait la foule, et que le feu avait détruit la *loge* de Nicolet, ou la *loge* d'Audinot. On voit la différence. Parfois cependant, dans l'usage, il arrivait que l'un se confondit avec l'autre.

La seconde acception du mot *jeu* se rapportait à la représentation proprement dite, et la caractérisait particulièrement. Ainsi, on disait que l'Opéra avait par semaine trois *jours de jeu* (Voy. ce mot) pour indiquer qu'il donnait seulement trois spectacles, et qu'un accident s'était produit à la Comédie-Italienne pendant le *jeu*.

Aujourd'hui, le mot *jeu* ne s'applique plus qu'à l'exécution des acteurs. On dit d'un comédien qu'il a le jeu ouvert, ou en dehors, d'un autre qu'il a le jeu concentré, ou en dedans, de celui-ci que son jeu est brillant, de celui-là que son jeu est pitoyable. Les détails du jeu d'un acteur sont infinis : ils comprennent l'organe, la démarche, la tournure, la diction, la physionomie, la correction, la fantaisie, puis l'innombrable quantité de qualités ou de défauts divers que chacun peut posséder. Nous n'avons pas à aller plus loin ; il nous suffit d'avoir caractérisé le mot en faisant connaître sa valeur.

JEU DE SCÈNE, JEU MUET, JEU DE PHYSIONOMIE. — Trois choses qui, tout en étant relativement distinctes, se confondent pourtant de telle façon dans l'action théâtrale qu'il est impossible de les traiter séparément. Le jeu de scène proprement dit est souvent arrêté et réglé d'avance : la façon de faire une entrée, d'effectuer une sortie, de faire une passade, d'opérer en scène une rencontre ou une reconnaissance, tout cela se règle aux répétitions ; mais combien de nuances le comédien intelligent, adroit et bien inspiré n'apportera-t-il pas souvent dans l'exécution de ces divers jeux de scène, et quels effets n'y pourra-t-il pas trouver ? L'artiste qui doit mourir en scène, celui qui doit reproduire un élan de fureur, celui qui aura à représenter un ivrogne ou un fou, pourront multiplier à l'infini les jeux de scène, qui seront pour eux la source d'effets toujours nouveaux et inattendus. Dans le genre comique, on peut dire que le jeu de scène est inépuisable ; toutefois, là surtout, il ne faut pas qu'il soit excessif, sous peine de tomber dans la trivialité et le mauvais goût.

Les jeux de théâtre qui contribuent à la vérité de la représentation, a dit Chamfort, et ceux qui servent seulement à la rendre plus agréable, peuvent s'exécuter par une seule personne, ou ils dépendent du concours de plusieurs acteurs. Dans ce dernier cas, la vraisemblance exige que les degrés de leur expression soient proportionnés au degré d'intérêt que leurs personnages prennent à l'action qui se passe sur la scène. Dans les images que nous offre le spectacle, de même que dans les tableaux, la figure principale doit avoir toujours sur les autres l'avantage de fixer principalement les regards. Il n'est pas moins essentiel, dans les jeux dont il s'agit, que les attitudes et les gestes des divers acteurs contrastent ensemble le plus qu'il est possible. Tout, au théâtre, doit être varié. Nous y portons le goût pour la diversité à un tel point, que nous voulons non seulement que les acteurs diffèrent entre eux, mais encore que chaque jour ils diffèrent d'eux-mêmes, du moins à certains égards. L'envie de multiplier les jeux de théâtre fait souvent que la comédie dégénère en farce. Dans *l'Avare* de Molière, il est très naturel qu'Harpagon, voyant deux bougies allumées, en éteigne une ; mais il n'est guère vraisemblable qu'il la mette dans sa poche, encore moins que maître Jacques la lui rallume. Quelquefois les jeux de théâtre sont poussés si loin qu'ils étouffent l'action principale et empêchent le spectateur d'entendre le dialogue. C'est un défaut qui n'est supportable que quand le spectateur n'a rien à entendre de bon.

Mais le jeu de scène n'est pas toujours un jeu actif. Souvent il est muet, et ne se manifeste que par le geste de l'acteur, ou l'accent de sa physionomie, ou tous deux à la fois. Le jeu muet peut porter en lui une indicible expression, et certains grands artistes y trouvent le moyen de faire naître chez le spectateur une émotion profonde et indéfinissable. « Le jeu retenu, disait Sabatier de Castres, demande une vive expression dans les yeux et dans les traits, et nous ne balançons point à bannir du théâtre celui à qui la nature a refusé tous ces secours à la fois. Une voix ingrate, des yeux muets et des traits inanimés ne laissent aucun espoir au talent intérieur de se manifester au dehors. » Le même écrivain faisait remarquer qu'en de certains cas, le geste était inutile au jeu muet : — « L'abattement de la douleur permet peu de gestes ; la réflexion profonde n'en veut aucun : le sentiment demande une action simple comme lui : l'indignation, le mépris, la fierté, la menace, la fureur concentrée n'ont besoin que de l'expression des yeux et du visage : un regard, un mouvement de tête, voilà leur action naturelle ; le geste ne ferait que l'affaiblir. » On peut rapprocher de ces réflexions la remarque de Baron, déclarant qu'en certain cas le geste pouvait, au contraire,

prendre une grande valeur, comme, par exemple, dans l'expression d'une passion violente : — « Les règles défendent, disait-il, de lever les bras au-dessus de la tête ; mais si la passion les y porte, ils feront bien ; la passion en sait plus que les règles. »

Marmontel a fort justement fait observer que le jeu muet, chez l'acteur, est, pour ainsi dire, de tous les instants. En effet, il n'est point de scène, soit tragique, soit comique, où il ne puisse et ne doive trouver sa place. Tout personnage introduit dans une action dramatique s'y trouve naturellement intéressé ; or, tout ce qui l'intéresse doit l'émouvoir, tout ce qui l'émeut doit se peindre sur ses traits, sur sa physionomie, dans ses gestes et ses mouvements. C'est là le principe même, la raison d'être et la nécessité du jeu muet ; et rien n'est plus fâ-



Frédérick Lemaître.

cheux, plus hors nature, que la froideur et l'impassibilité de certains comédiens, qui, insensibles et inattentifs à tout ce qui se passe autour d'eux, semblent être devenus sourds dès qu'ils ont cessé de parler, et, promenant un regard languissant et distrait sur la salle, attendent sans aucune émotion apparente que le moment soit venu pour eux de reprendre le fil de leur discours.

De grands artistes ont employé le jeu muet avec une puissance incomparable. Dans une tragédie intitulée *Pénélope,* Mlle Clairon portait à un rare degré d'intensité l'impression que devait produire sur le public la reconnaissance de Pénélope et d'Ulysse. « On ne se lassait point d'admirer la gradation insensible avec laquelle cette grande actrice se tournoit vers le prétendu étranger, à mesure qu'elle se persuadoit davantage que la voix qu'elle entendoit étoit celle dont les sons avoient un si

grand empire sur son cœur. » L'abbé de Laporte, qui parlait ainsi de Mlle Clairon, dépeint aussi le jeu muet et puissant de Lekain dans la *Sémiramis* de Voltaire : — « On n'oubliera jamais le jeu terrible et animé du sieur le Kain, chargé du rôle d'Arsace dans cette tragédie, sortant du tombeau de Ninus, le bras nud et ensanglanté, les cheveux épars, au bruit du tonnerre, à la lueur des éclairs, arrêté par la terreur à la porte, luttant pour ainsi dire contre la foudre. Ce tableau, qui dure quelques minutes, et qui est de l'invention de l'acteur, fait toujours le plus grand effet. »

Parfois, le jeu de scène est improvisé par l'acteur placé devant le public, pour parer à un accident imprévu. C'est ainsi qu'un soir, à la Comédie-Française, M. Got, qui jouait dans une pièce le rôle d'un médecin, manquant son entrée de quelques instants, M. Régnier, alors en scène, occupa cet entr'acte inattendu en comparant l'heure de sa montre avec celle de la pendule et en émettant une foule de conjectures sur les causes qui pouvaient ainsi retarder l' « excellent » docteur ; enfin, il croit entendre des pas à l'une des portes du salon, et se dirige de ce côté en disant : *Le voilà !* tandis que l'artiste retardataire fait son entrée... par la porte opposée. Mais M. Régnier, sans perdre son sang-froid, se retourne, et dit avec beaucoup de naturel : *Tiens ! vous avez donc fait le tour de la pelouse?* Les deux interlocuteurs commencèrent alors leur scène, et personne ne se douta de l'entrée manquée.

Dans le genre tragique, qui, loin de proscrire les jeux de scène, comme on l'a parfois à tort prétendu, les exige au contraire impérieusement, mais les veut sobres, énergiques, et particulièrement expressifs, on peut citer les exemples de Talma et de Rachel ; ces deux incomparables artistes en avaient d'admirables, et d'une puissance d'expression dont on ne saurait se faire une idée ; le fameux acteur anglais Garrick était merveilleux aussi sous ce rapport. Dans le genre comique, on a conservé le souvenir de Préville, de Dazincourt, de Dugazon, dont la physionomie pleine de mobilité, de vivacité, savait tirer parti de toutes les situations pour en augmenter l'effet. Un acteur prodigieux à ce point de vue, c'était Frédérick Lemaître, qui émaillait toutes ses créations de jeux de scène étonnants ; son imagination même était si fertile qu'elle lui en suggérait toujours de nouveaux, et que rarement il reproduisait les mêmes. Pourvu qu'il eût, comme on l'a dit, un haillon à se jeter sur l'épaule, un bord de manteau à faire relever par sa rapière, pourvu qu'il eût une chaise à changer de place, un prétexte d'aller de droite à gauche ou de gauche à droite, c'était tout ce qu'il lui fallait ; dans *Robert Macaire,* il avait une façon de déplier son passeport, de rajuster ses lunettes, d'offrir une prise au gendarme, qui était inimitable. Un autre comédien, excentrique, mais non sans talent, Rouvière, était remarquable encore par ses jeux de scène ; dans *Hamlet,* pendant le fragment de tragédie récité par les acteurs ambulants, il se traînait par terre, rampait comme une couleuvre, et tout d'un coup, après avoir ainsi traversé le théâtre, se redressait, comme un spectre vengeur, devant sa mère épouvantée. Dans *Maria Stuarda,* la grande tragédienne italienne, Mme Ristori, avait aussi un mouvement de scène extrêmement pathétique : au dernier acte, lorsque, marchant à l'échafaud et trouvant Leicester sur son chemin, elle s'arrêtait pour lui faire des reproches passionnés, elle semblait oublier sa mort prochaine, et, tout en discourant, laissait ses yeux se porter sur un crucifix qu'on lui présentait : le geste et le cri par lesquels elle marquait que cette vue lui rappelait l'heure fatale étaient d'un effet émouvant et terrible. Enfin, qui n'a pu contempler, à l'Opéra, l'admirable jeu muet de Mlle Krauss au quatrième acte des *Huguenots,* pendant la scène de la conjuration, ne peut se faire une idée du parti qu'une grande artiste peut tirer d'une telle situation.

JEU-PARTI. — Le jeu-parti était un petit poème musical d'une forme très particulière, qui était en grande vogue parmi nos trouvères du moyen âge, et que ceux-ci s'en allaient chanter, aux jours de fête, dans les manoirs et dans les châteaux. M. Louis Passy a donné de ce genre de poésie la définition que voici : — « Le jeu-parti prend la forme d'un dialogue : tantôt c'est une conversation poétique qui s'éteint sans conclure ; tantôt c'est un véritable

tournoi littéraire à deux et même quelquefois à trois ou quatre tenants. L'un jette le gant, l'autre le relève. On s'échauffe, on lutte ; on se charge à coups de strophes ; on se perce avec des railleries ; on se frappe avec des injures. La bataille est acharnée, et il ne semble pas qu'on puisse en prévoir la fin. Tout à coup les deux adversaires s'arrêtent ; celui qui a porté le défi dépose les armes ; il nomme un juge du camp. Celui qui a relevé le défi accepte ce juge, ou en désigne un autre ; rarement on en cherche un troisième. »

On trouve dans les poésies d'Adam de la Halle, l'admirable trouvère d'Arras, toute une série de jeux-partis amoureux qui sont de petits bijoux. Compositeur aussi élégant qu'il était bon poète, Adam écrivait à la fois ses vers et sa musique, et ses jolis jeux-partis ont autant de saveur et de grâce au point de vue musical qu'au point de vue poétique. Voici, comme spécimen, quelques-unes des questions qu'il posait dans ses jeux-partis : 1. *Qu'est-ce qui est préférable : gagner la faveur de votre dame par trahison, ou la servir avec désintéressement toute votre vie, et qu'elle soit satisfaite?* 2. *De laquelle vaut-il mieux être aimé, de celle qui n'a jamais aimé, ou de celle qui s'est détachée par raison ou par honneur?* 3. *Lequel doit plaire le plus à sa dame, celui qui fait ostentation de son amour devant tout le monde, ou celui qui se laisserait plutôt mourir que de faire voir son affection?* 4. *J'étais parvenu à me faire aimer d'une dame qui bientôt en aima un autre. Ai-je perdu, ai-je gagné?* etc., etc.

JEU DE PAUME. — Les jeux de paume jouent un rôle important dans l'histoire des origines de notre théâtre. C'est souvent sur de vastes terrains de ce genre que furent construites nos premières salles de spectacle, et c'est à la configuration de ces terrains qu'elles devaient la forme allongée que l'on a signalée pour quelques-unes d'entre elles. C'est sur l'emplacement d'un jeu de paume dit de la Fontaine, situé rue Michel-le-Comte et appartenant à un avocat nommé Jacques Avenet, que fut élevé le premier théâtre du Marais, où joua la troupe de Mondory. Après l'incendie de ce théâtre, c'est dans une nouvelle salle édifiée sur un jeu de paume de la rue Vieille-du-Temple que vont s'installer, en 1635, Mondory et ses comédiens. C'est au jeu de paume de la Bouteille, situé rues de Seine et des Fossés de Nesles, que Perrin et Cambert font construire notre première salle de l'Opéra, ouverte en 1671. Lorsqu'en 1672, Lully les dépossède et se substitue à eux dans la direction de notre grande scène lyrique, c'est au jeu de paume du Bel-Air, rue de Vaugirard, qu'il élève son nouveau théâtre. Quand la Comédie-Française, chassée du Palais-Royal par ce même Lully, après la mort de Molière, dut quitter en 1689 la première salle de l'Opéra, où elle s'était réfugiée, c'est sur l'emplacement du jeu de paume de l'Étoile, rue Neuve-Saint-Germain-des-Prés, qu'elle élit domicile. En 1711, nous voyons une troupe de danseurs de corde installée au jeu de paume d'Orléans, où elle joue plusieurs pièces en écriteaux. Et ce n'était pas seulement à Paris que les jeux de paume servaient ainsi à l'édification de divers théâtres : je vois qu'en 1658, à Grenoble, un théâtre existait sur un jeu de paume appartenant au duc de Lesdiguières, à l'endroit même où se trouve encore la salle de spectacle actuelle ; en 1659, Rouen possédait deux théâtres qui avaient été construits, l'un sur le jeu de paume des Braques, l'autre sur le jeu de paume des Deux Mores. Il en était sans doute ainsi dans d'autres villes. A Paris, nous avons encore un théâtre, — un seul, — placé sur le terrain d'un ancien jeu de paume, et celui-là est un des moins anciens : c'est le théâtre Déjazet, qui est établi sur l'ancien jeu de paume du comte d'Artois, depuis Charles X.

JEU DU PENDU. — Nos ancêtres les Gaulois ne connaissaient point, avant la conquête romaine, les jeux du théâtre. Ils se livraient pourtant, surtout après les repas, à différents exercices et divertissements dont le caractère était parfois sauvage et meurtrier. De ce nombre était celui qu'ils appelaient le jeu du pendu, et qui consistait en ceci : on suspendait l'un d'entre eux à un arbre, au moyen d'une corde qu'on lui passait autour du cou ; l'homme avait en main une épée au tranchant bien affilé, et il lui fallait ou couper la corde avec cette épée, ou rester étranglé, s'il n'y pou-

vait parvenir. Ce jeu barbare donnait lieu, paraît-il, à beaucoup de gaîté et à de nombreuses plaisanteries.

JEUX DANS L'ANTIQUITÉ. — En Grèce et à Rome, on donnait le nom de jeux (*ludi*) à l'ensemble des fêtes, des spectacles, des courses, des luttes, des combats, des représentations théâtrales qui se célébraient à certaines époques solennelles, soit en l'honneur des dieux et des héros, soit à l'occasion ou en commémoration de quelque événement important, soit aux funérailles d'un personnage illustre. Les Grecs solennisaient surtout quatre grandes fêtes de ce genre, par des jeux et des spectacles auxquels venaient assister avec enthousiasme non seulement la nation tout entière, mais des peuples amis ou alliés, parfois même ennemis, qui, toute affaire et toute hostilité cessantes, prenaient part à ces fêtes brillantes, embellies par le concours actif qu'y prenaient toutes les classes de la population. C'étaient les *Jeux Olympiques,* les *Jeux Isthmiques,* les *Jeux Pythiques* et les *Jeux Néméens.*

Les Jeux Olympiques, qui se célébraient en Élide, dans une plaine voisine de Pise et nommée Olympie, d'où ils tiraient leur nom, formaient la plus importante de ces fêtes nationales. Leur origine, encore incertaine, remonte à la plus haute antiquité, et Strabon affirme qu'ils furent institués, après le retour des Héraclides dans le Péloponèse, par les Étoliens réunis aux Éléens. Interrompus lors de l'invasion dorienne, ils furent repris et célébrés ensuite sans interruption jusqu'en l'an 394 de l'ère chrétienne. Les Jeux Olympiques étaient célébrés de quatre en quatre ans, et ces périodes successives de quatre années prirent le nom d'*olympiades* et constituèrent pour les Grecs une ère chronologique, qui commença en l'an 776 avant J.-C., c'est-à-dire à partir de la victoire remportée par Corœbus dans la course à pied. Consacrés à Jupiter Olympien, ces jeux consistaient en exercices de force ou d'adresse, nombreux et variés, qui augmentèrent à ce point qu'on en compta jusqu'à vingt-deux espèces différentes, et qui étaient présidés par douze juges, tirés au sort parmi les Éléens. Il fallait, pour y prendre part, être de pur sang hellénique, et n'avoir à se reprocher aucune faute contre la nation. Les barbares pouvaient y assister comme spectateurs, mais non pas les esclaves; quant aux femmes, elles en étaient exclues aussi, sous peine de mort. Une trêve sacrée était publiée par toute la Grèce pendant la célébration des jeux, et les opérations militaires étaient arrêtées pendant un mois.

Les Jeux Isthmiques prenaient leur nom de l'isthme de Corinthe, où ils avaient lieu. Leur origine remonte à Sisyphe, roi de cette ville, qui les institua en l'honneur de Mélicerte, nommé aussi Palémon. A cette époque on les célébrait la nuit, et, comme le fait remarquer Plutarque, leur caractère se rapprochait bien plus des mystères que des grandes solennités nationales. A partir de Thésée, et sur l'initiative de ce héros lui-même, ils furent consacrés à Neptune; la direction en appartint dès lors aux Corinthiens, mais les Athéniens y conservèrent, avec une place d'honneur, certaines distinctions importantes. Les Jeux Isthmiques, qui se célébraient deux fois pendant chaque période olympique, c'est-à-dire la première et la troisième année de l'olympiade, furent pourtant suspendus pendant le règne des Cypsélides à Corinthe, et cette interruption ne dura pas moins de soixante-dix ans; mais ils furent repris ensuite, et leur célébration continua régulièrement jusqu'à l'établissement définitif du christianisme dans l'empire romain. C'est là que, en l'an 196 avant J.-C., Flaminius proclama, au milieu d'une immense assemblée, l'indépendance de la Grèce. Les exercices qui illustraient les Jeux Isthmiques étaient semblables à ceux qui brillaient aux Jeux Olympiques, et comprenaient, outre toutes les manifestations diverses de l'art des athlètes, les courses de chevaux et de chars. Il s'y joignait des luttes entre les musiciens et entre les poètes, et c'est dans l'une de ces dernières, auxquelles les femmes étaient admises à prendre part, que la femme poète Aristomaque remporta le prix et se vit couronner.

Les Jeux Pythiques ou Pythiens se célébraient en l'honneur d'Apollon, de Diane et de Latone, dans le voisinage de Delphes (qu'on appelait précédemment *Pytho*), au milieu de

la plaine de Crissa, qui renfermait à cet effet un hippodrome, un stade et un théâtre. La tradition veut qu'Apollon lui-même ait institué ces jeux, qui dans l'origine se bornaient à une cérémonie religieuse dans laquelle on chantait des hymnes; ces hymnes donnèrent lieu par la suite à des concours entre les poètes, et à ces concours on finit par joindre des spectacles d'un autre genre, consistant en exercices gymnastiques et équestres, tels que ceux qu'on voyait dans les autres jeux. Cette innovation se produisit l'année même (586 avant J.-C.) où les Delphiens, abandonnant les fonctions d'*agonothètes* des jeux, qu'ils avaient remplies jusqu'alors, en cédèrent la présidence aux amphictyons, et où les pythiades commencèrent, à l'instar des olympiades, à servir d'ère chronologique. Jusqu'à ce moment, les Jeux Pythiques s'étaient célébrés à la fin de chaque période de huit années pleines; à partir de cette époque, les fêtes se représentèrent à la fin de chaque quatrième année, et



Les jeux du Cirque chez les Romains. Captifs noirs combattant des éléphants.

régulièrement la seconde année de chaque olympiade. Ces jeux étaient extrêmement brillants, grâce surtout à l'importance qu'on y donnait aux concours littéraires et artistiques; sous ce rapport, ils étaient bien supérieurs aux grandes fêtes d'Olympie. Les prix consistaient en couronnes de laurier; de plus, le vainqueur recevait une branche de palmier, et il acquérait le droit de faire ériger sa statue dans la plaine de Crissa. On ne sait au juste à quelle époque fixer la cessation des Jeux Pythiques; mais tout porte à croire qu'ils durèrent autant que les Jeux Olympiques.

Les Jeux Néméens se célébraient dans l'Argolide, au bourg de Némée, situé près de Cléone. L'institution en est attribuée, selon les légendes, tantôt aux sept chefs devant Thèbes, tantôt à Hercule, en souvenir de sa victoire sur le lion de Némée. Pindare nous apprend qu'ils étaient consacrés à Jupiter. Les exercices guerriers y brillaient seuls à l'origine; mais ensuite on y joignit les exercices gymnastiques, puis des concours entre les musiciens. Chose assez singulière, les Jeux Néméens, à l'encontre de tous les autres, se célébraient en hiver. La présidence en appartint, à différentes époques, à Cléone, à Corinthe et à Argos, et les juges qui décernaient les prix étaient vêtus de

robes noires. Négligées pendant un assez long temps, ces fêtes furent reprises d'une façon régulière à partir de la deuxième année de la 53e olympiade, et depuis lors les Jeux Néméens revinrent périodiquement deux fois dans chaque olympiade, la seconde et la quatrième année. Présidés en l'an 208 avant J.-C. par Philippe de Macédoine, plus tard célébrés en présence de Quinctius Flaminius, qui y fut proclamé le libérateur d'Argos, ils furent encore l'objet de la sollicitude de l'empereur Adrien. Mais il ne paraît pas que ces jeux aient duré aussi longtemps, car, après Adrien, aucun écrivain n'en fait plus mention.

Tout en leur donnant moins d'importance et un caractère moins solennel que les Grecs, les Romains eurent aussi des jeux, dont quelques-uns étaient célébrés en l'honneur des dieux, dont d'autres étaient offerts au peuple par des magistrats ou des particuliers qui voulaient soit solenniser quelque grand événement, soit simplement flatter la multitude et obtenir de



Les jeux du Cirque chez les Romains. L'empereur Commode, en Hercule, combattant un ours.

la popularité. Parmi les principaux, nous citerons les suivants. Les Jeux Apollinaires (*Ludi Apollinares*), consacrés à Apollon, et institués après la bataille de Cannes, sur l'ordre d'un oracle trouvé dans les livres Marciens; ils étaient célébrés tous les ans, le 6 juillet. — Les Jeux d'Auguste (*Ludi Augustales*), qui se célébraient périodiquement en l'honneur d'Auguste, à Rome et dans d'autres parties de l'empire. — Les Jeux Capitolins (*Ludi Capitolini*), fondés par le Sénat sur la proposition du dictateur Camille, après la retraite des Gaulois, pour témoigner la reconnaissance publique à Jupiter Capitolin. — Les Grands Jeux, Jeux du Cirque ou Jeux Romains (*Ludi Magni, Circenses* ou *Romani*), les plus solennels de tous; consacrés selon les uns à Jupiter, à Junon et à Minerve, selon d'autres à Jupiter, à Consus et à Neptune, ils étaient préparés et présidés par les édiles curules, et se célébraient chaque année pendant sept jours, du 4 au 12 septembre. — Les Jeux Séculaires (*Ludi Sæculares*), célébrés avec moins de régularité que ne semblait le comporter leur titre, et qui donnèrent lieu à l'hymne fameux d'Horace, *Carmen sæculare*. — Enfin, il y avait encore : les Jeux des Carrefours (*Ludi Compitales*), célébrés annuellement en l'honneur des dieux des carre-

fours; les Jeux Floraux (*Ludi Florales*), en l'honneur de Flore; les Jeux Funèbres (*Ludi Funebres*); les Jeux de Mars (*Ludi Martiales*), qui remplacèrent les bacchanales; les Jeux Palatins (*Ludi Palatini*), qui se tenaient sur la colline de ce nom; les Jeux Plébéiens (*Ludi Plebeii*), etc., etc.

JEUX SCÉNIQUES. — Expression dont on se sert pour caractériser ce qui se rapporte aux représentations théâtrales chez les anciens, quels qu'en soient le genre et la nature, et qu'il s'agisse de la tragédie, de la comédie, de la pantomime ou de la danse. On dira ainsi « les jeux scéniques » des Grecs, « les jeux scéniques » des Romains.

JEUNES PREMIERS. — On appelle *jeunes premiers* l'emploi des premiers amoureux. (Voy. AMOUREUX.) En raison de leur âge, ou de leur caractère, ou de leur importance, qui les fait confiner aux premiers rôles, on donne parfois à quelques-uns de ces rôles la qualification de *forts jeunes premiers*. Par exemple, le Don Juan de *Don Juan d'Autriche* est un fort jeune premier. Une nuance encore s'applique à certains rôles de cet emploi, auxquels on donne la qualification de *jeunes premiers rôles*, comme exigeant de la part de l'acteur plus de consistance et d'autorité : tels sont ceux de Saint-Hérem dans *les Demoiselles de Saint-Cyr*, de d'Aubigné dans *Mademoiselle de Belle-Isle*, de Clavaroche dans *le Chandelier*, de Gaston de Presles dans *le Gendre de M. Poirier*.

JEUNES PREMIÈRES. — Ce que nous venons de dire pour les jeunes premiers s'applique exactement aux jeunes premières, et les deux emplois sont absolument conformes. Dans *le Verre d'eau*, de Scribe, le rôle de la reine est une *forte jeune première*, de même que Philiberte, dans *Philiberte*, et Antoinette dans *le Gendre de M. Poirier*. (Voy. AMOUREUSES.) Ici aussi nous trouvons une fraction du même emploi, comprenant des rôles qui, réclamant un peu plus d'étoffe, exigent plus de relief, et qui prennent la qualification de *jeunes premiers rôles*, comme ceux de doña Sol dans *Hernani*, de doña Florinde dans *Don Juan d'Autriche*, de Césarine dans *la Camaraderie*.

JOCRISSE. — La naïveté sincère, la bêtise ahurie, la maladresse implacable et inconsciente, une sottise et une crédulité immenses doublées d'une telle bonne foi qu'elles désarment ceux-là même qui en sont les premières victimes, tels sont les côtés caractéristiques de ce type théâtral de Jocrisse, inventé, il y a près d'un siècle, par le vaudevilliste Dorvigny, qui avait abandonné Janot, son premier-né, pour faire la fortune de celui-ci. Si Volange, en personnifiant Janot, l'avait porté aux nues, Brunet, en personnifiant Jocrisse, contribua puissamment à la fortune de cette espèce de Pierrot parlant, aussi maladroit, aussi bête et en même temps aussi bon que le rival toujours malheureux d'Arlequin. Jocrisse, avec ses bas chinés, sa petite culotte, sa veste rouge et sa perruque à queue, régna longtemps en maître sur nos théâtres secondaires, et son type se perpétua dans une foule de pièces dont il était le héros : *le Désespoir de Jocrisse*, *Jocrisse jaloux*, *Jocrisse congédié*, *Jocrisse presque seul*, *Jocrisse au bal de l'Opéra*, *la Sœur de Jocrisse*, *Jocrisse changé de condition*, etc., etc. Aujourd'hui, et depuis longtemps déjà, Jocrisse a disparu de la scène, mais son nom est resté comme un synonyme de bêtise, de bonasserie et de candeur naïve.

JONGLEUR. — Nous avons, au mot *Bateleur*, déjà parlé des jongleurs, disant que l'un et l'autre se touchaient de près et que l'analogie était grande entre eux, bien qu'il n'y eût pas complète parité. C'est vers le onzième siècle, semble-t-il, que l'on commence à voir apparaître les jongleurs; compagnons des ménestrels et des troubadours, nos premiers poètes, ils s'associaient volontiers à ceux-ci, courant avec eux le pays et popularisant leurs chansons en se chargeant de leur exécution. Les talents du jongleur étaient multiples d'ailleurs, et on le surprenait tantôt récitant des romans ou des chansons de geste, tantôt jouant de la harpe, ou de la flûte, ou du rebec, tantôt chantant ou dansant, tantôt faisant briller son adresse dans des tours de passe-passe, montrant des animaux savants ou excitant les rires par ses grimaces.

Il y avait à la fois, dans le jongleur, de l'artiste et du saltimbanque, et ce premier amuseur de nos pères n'est pas sans quelques droits à notre sympathie.

Au surplus, le rôle du jongleur n'était pas sans acquérir parfois quelque noblesse, et M. V. Fournel nous le prouve dans ce passage de la monographie qu'il en a tracée :

Du plus loin que nous apercevions les jongleurs, nous les trouvons mêlés à la vie guerrière de la nation, servant de hérauts d'armes dans les joutes et tournois, précédant ou suivant les armées, soit par une sorte d'enrôlement volontaire, soit en qualité de *domestiques* et d'officiers des barons, à la maison desquels ils étaient attachés. Ils marchent en tête des soldats, avec leurs instruments, à peu près comme la musique militaire aujourd'hui, donnant le signal du combat, sonnant la charge, animant les troupes, stimulant les courages par la peur d'une *male chanson* prête à railler toute faiblesse, remplissant enfin le rôle des bardes gaulois et des scaldes scandinaves. Le type de ce jongleur belliqueux est le fameux Taillefer, ce Tyrtée normand du onzième siècle, dont les prouesses et les



Jongleur promenant un ours savant, d'après une miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale.

chansons contribuèrent puissamment à la victoire d'Hastings. Les vieux romans et les vieilles chroniques ont célébré avec enthousiasme les exploits de ce vaillant ménestrel :

Taillefer, ki molt bien cantoit
Sus un ceval qui tost alloit,



Jongleurs récitant un poème (même source).

Devant ax s'en alloit cantant
De Carlemaigne et de Roland.

dit Robert Wace dans le roman du *Rou*. Et le poète Geoffroy Gaimar, dans son *Histoire des rois anglo-saxons*, nous le montre se livrant, entre les deux armées, aux tours d'adresse et de prestidigitation qui faisaient déjà partie de la science du jongleur : « Il prit sa lance comme si ç'eût été un bâtonnet, et la jetant en l'air il la recevait par la pointe. Trois fois ainsi il jeta sa lance. A la quatrième, il s'avance et la jette au milieu des Anglais. Il en perça un en plein corps. Puis se retirant en arrière, il jette son épée en l'air et la reçoit de même trois fois, si bien que les Anglais se disaient l'un à l'autre que c'était un enchantement. » On voit ici, réuni en un seul homme et dans un même moment, l'emploi des diverses fonctions du jongleur : Taillefer chante les exploits des héros, il exécute des tours d'adresse et de subtilité, il anime les soldats, il défie l'ennemi.

Par malheur, ces temps héroïques furent de courte durée pour le jongleur, qui se ressentit bientôt de la bassesse de son origine. Histrions, jongleurs et bateleurs se confondirent bientôt, et on les vit ensemble, dans les carrefours et sur les places publiques des grandes villes, se livrer à toutes sortes de

jeux de bas étage pour divertir la populace, exécutant eux-mêmes différents tours d'adresse ou les faisant faire par des singes bien dressés qu'ils menaient avec eux. Au treizième siècle déjà ils étaient renommés sous ce rapport, car un édit rendu sous le règne de saint Louis,



Jongleresse dansant au son d'un instrument (même source).

établissant un tarif pour les droits à payer à l'entrée de Paris sous le petit Châtelet, porte que le marchand qui apporterait un singe paierait quatre deniers, mais que si le singe appartenait à un jongleur, celui-ci n'aurait, pour toute taxe, qu'à le faire gambader devant le



Jongleurs et bateleurs acquittant leur péage *en monnaie de singe*, d'après un dessin de Callot.

péager. C'est de là que vient le proverbe : *Payer en monnaie de singe*.

Au siècle suivant, on voit tous les jongleurs et jongleresses de Paris habiter une seule rue de la ville, qui bientôt prend leur nom, rue des Jongleurs, pour s'appeler plus tard rue Saint-

Julien des Ménétriers, de l'église de ce nom, que deux des leurs avaient fondée. C'est là qu'on allait querir ceux qu'on voulait louer pour rendre une fête plus divertissante et plus gaie. Mais il est dit que la caque sent toujours le hareng, et les jongleurs retombèrent dans leurs coutumes primitives en se faisant remarquer par la licence de leurs jeux. C'est ce qui amena, en 1395, une ordonnance du prévôt de Paris, leur enjoignant « de ne rien dire, représenter ou chanter dans les places publiques ou ailleurs, qui pût causer quelque scandale, à peine d'amende arbitraire, et de deux mois de prison au pain et à l'eau ». Enfin, au quinzième siècle,



Église Saint-Julien des Ménétriers, fondée au XIVe siècle par deux jongleurs, Jacques Grure et Huet le Lorrain.

les jongleurs ne s'occupant plus absolument que de tours d'adresse et de vils amusements, on recommença à leur donner le nom de bateleurs, et ils n'en connurent plus d'autre par la suite.

JOUER. — Ce mot, appliqué aux choses du théâtre, s'emploie dans différents sens. On dira : « On joue telle pièce ce soir à tel théâtre, » ce qui signifie qu'on y représente cette pièce ; ou bien : « Tel théâtre ne joue pas ce soir, » ce qui revient à dire que ce théâtre fait relâche et qu'il n'y a pas spectacle ; et encore : « Tous les rôles de cet ouvrage sont bien joués, » ce qui donne à entendre que l'ouvrage dont on parle est interprété avec talent par les artistes qui concourent à son exécution.

JOUER LA COMÉDIE. — Être acteur.

On se sert de cette expression : « Il joue la comédie, » pour indiquer que tel ou tel a embrassé la profession de comédien.

JOUER LES MAINS DANS SES POCHES. — Phrase par laquelle on caractérise le jeu trop familier, trop sans façon d'un comédien qui en prend trop à son aise avec le public, qui ne se donne pas assez de peine pour lui plaire, et qui semble trouver que ce qu'il fait est toujours assez bon pour ceux qui viennent l'entendre. On dit de ce comédien qu' « il joue les mains dans ses poches ».

JOUER DEVANT LES BANQUETTES. — Expression usitée au théâtre pour indiquer que les spectateurs sont rares dans la salle, et que l'on joue devant des banquettes qui en sont privées.

JOUER D'ORIGINAL. — Les mots *création, créer un rôle,* sont, au théâtre, d'un usage relativement récent et qui, croyons-nous, ne remonte pas beaucoup au delà des premières années de ce siècle. Autrefois, pour indiquer qu'un artiste avait été le premier à jouer tel ou tel rôle, qu'il en avait été chargé dès l'origine et à la nouveauté de l'ouvrage, on disait qu'il l'avait « joué d'original ». Cette expression n'est plus usitée aujourd'hui.

JOUER AU PIED LEVÉ. — On dit d'un comédien qu'il joue un rôle au pied levé lorsque, prévenu au dernier moment et sans avoir eu le temps de se préparer, il consent, pour ne point faire manquer un spectacle, à remplir le rôle d'un autre artiste qui se trouve dans l'impossibilité de faire son service. Parfois, l'artiste qui joue au pied levé connaît à peine la pièce à l'exécution de laquelle il va prendre part, et n'a fait aucune répétition. On en a vu qui, doués d'une excellente mémoire, apprenaient au fur et à mesure de la représentation, dans la coulisse, pendant les scènes dont ils ne faisaient point partie, le rôle dont ils s'étaient ainsi chargés, et le savaient assez pour ne point paraître trop embarrassés lorsque le moment était venu pour eux d'occuper la scène.

JOURNAUX DE MUSIQUE. — La plupart des journaux spéciaux de musique s'occupant naturellement de théâtre, il ne nous semble pas inutile de rappeler ici les titres de ceux qui, depuis un peu plus d'un siècle, ont existé en France. Il va sans dire que nous écarterons de propos délibéré, comme ne rentrant pas dans notre sujet, ceux qui sont uniquement consacrés à la musique religieuse ou aux orphéons.

Le premier journal spécial publié en France portait ce titre, qui ne serait plus guère de mise aujourd'hui : *Sentiment d'un harmoniphile sur différens ouvrages de musique* (1756), et n'eut que deux numéros. On vit paraître, après lui, un *Journal de musique* dont l'existence fut assez accidentée, car elle est divisée en trois étapes séparées par d'assez longs intervalles : 1770-71, 1773-74, 1777-78, après quoi il meurt de consomption. Viennent ensuite la *Correspondance des amateurs musiciens,* de Cocatrix (1802-1805), le *Journal de musique et des théâtres de tous les pays* (1804), les *Tablettes de Polymnie,* d'Alexis de Garaudé (1810-1811), *l'Indicateur musical,* de César Gardeton (1819), et enfin la *Revue musicale,* de Fétis, fondée en 1827. C'est seulement à partir de ce dernier qu'on peut dire que la presse musicale existe réellement en France, car c'est là qu'on trouve les premières manifestations d'une critique sérieuse, basée sur la comparaison historique, sur de solides connaissances techniques et sur un profond sentiment de l'art. Presque parallèlement à la *Revue musicale* se créait la *Gazette musicale,* autre recueil estimable et plein d'intérêt ; tous deux se fondaient l'un dans l'autre au bout de quelques années, sous le titre de *Revue et Gazette musicale de Paris,* et formaient une publication modèle en son genre, qui malheureusement a pris fin avec l'année 1881.

L'année 1833 voyait paraître *le Ménestrel,* qui est aujourd'hui à la tête de notre presse spéciale ; en 1837 paraissait à son tour *la France musicale,* qui eut un instant d'existence brillante ; puis bientôt on vit surgir successivement *la Mélodie, la Romance, le Pianiste,* de Chaulieu, quelques autres feuilles éphémères dont la vie fut obscure et courte. Un peu plus

tard, ce fut le tour du *Monde musical*, de *l'Univers musical*, de M. Charles Poisot, de *la Critique musicale*, d'Alexis Azevedo (1846), de la première *Chronique musicale*, de *l'Art musical* (1860). Un assez long temps s'écoule alors sans qu'on entende parler de nouvelles publications spéciales; mais ces dix dernières années en ont vu naître un assez grand nombre. Ç'a été d'abord la seconde *Chronique musicale* (1873), fondée par M. Arthur Heulhard, recueil splendide, d'un genre absolument neuf, et dont la carrière fut malheureusement trop courte, le *Journal de musique*, la *Revue de la musique*, la *Revue du monde musical et dramatique*, la *Musique populaire*, *la Renaissance musicale*, etc. Malheureusement il nous manque toujours un journal vraiment indépendant, fait avec autorité, et qui tienne le public au courant de tous les faits qui l'intéressent dans le domaine si vaste et si étendu de l'art musical.

JOURNAUX DE THÉATRE. — Mon ambition ne va pas jusqu'à prétendre tracer ici même un essai d'une bibliographie des journaux de théâtre. Les éléments et la place me manqueraient à la fois pour remplir une pareille tâche. Je me bornerai à présenter quelques renseignements sommaires, qui malgré tout ne seront pas sans quelque utilité.

Il semble que le premier journal spécial qui ait été fondé en France doit être le *Journal des Théâtres*, qui parut de 1770 à 1778. On eut ensuite *le Nouveau Spectateur*, de Le Prévost d'Exmes (1770); *l'Observateur des Spectacles*, de Chevrier (1772); puis la *Correspondance dramatique* du chevalier du Coudray (1777). La Révolution, chose assez singulière, vit éclore un grand nombre de feuilles théâtrales : le *Journal des Théâtres*, de Levacher de Charnois (1791-1792), dont l'auteur monta sur l'échafaud révolutionnaire; le *Journal des Spectacles*, de Pascal Boyer (1793), qui réservait le même sort à son fondateur : le *Journal des Théâtres et des Fêtes nationales*, de Duchosal (an II-an III) : *le Censeur dramatique*, de Grimod de la Reynière (an V-an VI) ; le *Courrier des Spectacles*, de Le Pan, journal fort mal fait, mais plein d'intérêt et d'utilité néanmoins pour l'histoire théâtrale de cette époque, par ce fait qu'il était quotidien, qu'il donnait le programme des spectacles, et qu'il parut depuis l'an V (1796) jusqu'en 1807; le *Journal des Théâtres, de littérature et des arts*, de Ducray-Duminil (an VII) : le *Journal des Spectacles*, de Beaunoir (an X). Avec la Restauration, nous trouvons : le *Journal général des Théâtres*, de Ricord (1816-1818), auquel succèdent *les Archives de Thalie* (1818-1822) : *le Courrier des Spectacles* (1818-1823), que vient remplacer *le Corsaire;* puis, un grand nombre de petits journaux quotidiens, pleins d'intérêt et donnant le programme des théâtres : *le Miroir*, *l'Album*, *le Feuilleton littéraire*, *le Mentor*, *la Lorgnette*, *la Pandore*, *la Nouveauté*, *l'Opinion*, etc. C'est aussi la Restauration qui vit naître le fameux journal de Charles Maurice, dont les transformations furent nombreuses et qui, de 1818 à 1849, s'appela successivement *le Camp volant*, *le Fanal des Théâtres*, *le Journal des Théâtres*, *le Courrier des Théâtres*, *les Nouvelles des Théâtres* et le *Coureur des Spectacles*. La collection complète de ce journal est aujourd'hui absolument introuvable. Un autre recueil célèbre et devenu aussi fort rare, c'est *le Monde dramatique* de Gérard de Nerval, qui parut de 1835 à 1841, avec la collaboration de tous les écrivains de l'école romantique et des meilleurs dessinateurs de l'époque. On eut ensuite le *Moniteur des Théâtres*, de Chaalon d'Argé (1840); *la Tribune dramatique*, de Jacques Arago ; le *Mercure des Théâtres* (1846); la *Revue et Gazette des Théâtres*, de Pommereux ; le *Messager des Théâtres*, de Victor Herbin ; *le Succès* (1848); *l'Indépendance dramatique* (1855-1858); *la France théâtrale; le Théâtre;* puis divers journaux-programmes : *l'Entr'acte*, *la Gazette des Étrangers*, *le Figaro-Programme*, etc. Aujourd'hui, et depuis bien longtemps, il n'existe malheureusement plus en France un seul journal de théâtre qui supporte la lecture et qui appelle l'attention.

JOURS DE JEU. — Un seul théâtre, à Paris, ne joue pas tous les jours : c'est l'Opéra. Aussi est-il le seul où l'habitude se soit conservée de cette locution : *jours de jeu*, qui date du dix-septième siècle, à l'époque où les théâtres ne donnaient que trois ou quatre re-

présentations par semaine, et qui servait à caractériser les jours où avaient lieu ces représentations.

En 1658, quand Molière vint s'établir définitivement à Paris, partageant la salle du Petit-Bourbon avec les Comédiens-Italiens, ceux-ci ne jouant que trois fois par semaine, les mercredi, vendredi et dimanche, il prit les quatre autres jours, et donna ses spectacles les lundi, mardi, jeudi et samedi. A cette époque, les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne ne jouaient que trois fois, les mardi, vendredi et dimanche;



La Comédie-Française, frontispice du livre de Lemazurier intitulé : *Galerie historique des acteurs du Théâtre-Français*.

ce n'est qu'à partir de 1661 et de la foule que leur attira une tragédie de Thomas Corneille, *Camma*, qu'ils se décidèrent à ajouter, au moins d'une façon extraordinaire, le jeudi à leurs jours de jeu. Les Comédiens-Italiens ayant fait une assez longue absence, et Louis XIV ayant autorisé Molière à s'installer dans la salle du Palais-Royal, celui-ci prit, à son tour, les mardi, vendredi et dimanche pour ses spectacles, et Chappuzeau, dans son *Théâtre-François*, nous donne les raisons de ce choix : — « Ces iours, dit-il, ont esté choisis avec prudence, le lundy estant le grand ordinaire pour l'Alemagne et l'Italie, et pour toutes les provinces du royaume qui sont sur la route; le mercredy et le samedy iours de marché et d'af-

faires, où le bourgeois est plus occupé qu'en d'autres ; et le jeudy estant comme consacré en bien des lieux pour un iour de promenade, surtout aux académies et aux collèges. La première représentation d'une pièce nouvelle se donne toujours le vendredy pour préparer l'assemblée à se rendre plus grande le dimanche suivant par les éloges que luy donnent l'annonce et l'affiche. »

C'est à partir de 1680, époque de la réunion des deux troupes françaises à la salle Guénégaud et de la constitution définitive de la Comédie-Française, que celle-ci prit l'habitude de jouer tous les jours ; c'est aussi en cette année



Une joute de chevaliers au moyen âge.

que la Comédie-Italienne, en prenant possession de l'Hôtel de Bourgogne, doubla le nombre de ses spectacles et en donna six par semaine, le vendredi seul restant réservé. Quant à l'Opéra, il ne jouait toujours régulièrement que trois fois par semaine.

Voici, d'après un annaliste, quelles étaient les coutumes des théâtres et du public en 1760 : — « Le Concert spirituel n'est ouvert qu'aux grandes fêtes et pendant certains jours du carême, où les autres spectacles sont fermés. On ne donne l'Opéra que trois fois la semaine, depuis le jeudi qui précède la fête de l'Ascension jusqu'au jeudi d'après la Saint-Martin, sçavoir : le dimanche, le mardi et le vendredi (1) ; mais c'est le vendredi sur-tout qu'on

(1) Cette rédaction amphibologique n'explique que

voit jouer les bons acteurs. Les trois jours où il y a le plus de monde à la Comédie-Françoise sont le lundi, le mercredi et le samedi. C'est pour ces jours-là qu'on réserve les meilleures pièces, ou les pièces nouvelles. Les autres jours, le spectacle est moins fréquenté, excepté les dimanches, où il y a aussi beaucoup de peuple. Les beaux jours pour la Comédie-Italienne sont les lundis, les jeudis et les samedis. Les dimanches sont encore des jours où l'on donne de bonnes pièces, et où le spectacle est fréquenté. Pendant le tems des foires de S. Germain et de S. Laurent, c'est-à-dire pendant les mois de Février, Mars, Avril, Juillet, Août et Septembre, tous les jours il y a spectacle à la Foire. On y voit des opéras-comiques, des pantomimes, des danseurs de corde, des voltigeurs, des sauteurs, des marionnettes (1). »

En 1792, le *Règlement pour l'Académie royale de musique* fixait le nombre des représentations régulières à quatre par semaine, les mardi, mercredi, vendredi et dimanche. En 1817, nous n'en voyons plus que trois, qui ont lieu les lundi, mercredi et vendredi. Encore aujourd'hui, ces trois jours sont les jours de jeu réguliers à l'Opéra ; mais ce théâtre donne cependant quatre représentations par semaine ; seulement, le quatrième jour est mobile : c'est tantôt le samedi, tantôt le dimanche.

très imparfaitement la coutume de l'Opéra, qui jouait seulement trois fois par semaine depuis l'Ascension jusqu'à la Saint-Martin, et qui, dans la saison d'hiver, de la Saint-Martin à l'Ascension, joignait le jeudi à ses trois jours de jeu ordinaires.

(1) *Les Spectacles de Paris*, 1760.

JOURS D'OPÉRA. — C'est une locution dont on se sert couramment pour indiquer les trois jours de la semaine où ont lieu les représentations régulières et réglementaires du théâtre de l'Opéra, savoir : lundi, mercredi et vendredi.

JOUTE. — Les joutes étaient un exercice chevaleresque qui était surtout en honneur à l'époque de la Renaissance. C'était un combat entre deux chevaliers armés de lances, qui cherchaient mutuellement à se désarçonner. On ne doit pas confondre la joute avec le tournoi, qui comprenait un grand nombre de participants. Le plus souvent, au contraire, les joutes avaient lieu dans les tournois, et c'était ordinairement la partie de ces grandes fêtes guerrières qui excitait le plus vif intérêt, parce qu'elle en était en quelque sorte le couronnement et que deux chevaliers se présentaient pour rompre une ou deux lances en l'honneur de leurs dames, qui assistaient au combat. Quand les joutes avaient lieu en dehors d'un tournoi, on leur donnait généralement le nom de *joutes à tous venants, grandes et plénières.* — Dans les fêtes publiques, on appelle *joutes sur l'eau* un divertissement dans lequel deux hommes, placés chacun sur un batelet, cherchent mutuellement à se faire tomber à l'eau au moyen d'une longue lance tamponnée dont chacun d'eux est armé.

K

KAPELLMEISTER. — Mot allemand qui signifie *maître de chapelle*, et par lequel on désigne le chef d'orchestre. Les Allemands, en effet, n'ont pas notre expression : *chef d'orchestre*, et se servent du mot *Kapellmeister* pour caractériser l'artiste qui remplit cette fonction, que ce soit à l'église, au concert ou au théâtre.

KARAGHEUZ ou CARAGUEUZ. — La marionnette favorite des Turcs, et le personnage particulièrement populaire des théâtres d'ombres chinoises à Constantinople. Karagheuz est pour l'Orient ce que Punch est pour l'Angleterre, Casperle pour l'Autriche, Polichinelle pour la France, Pulcinella pour les Napolitains. Seulement, il y a une différence entre la marionnette turque et les marionnettes européennes : c'est que celles-ci, dans leurs plus grands excès, ne franchissent jamais les limites extrêmes de la bienséance, tandis que celle-là se distingue par un dévergondage de paroles et de gestes qui lui appartient en propre et qui en fait une personnalité tout à fait à part parmi la troupe universelle des bonshommes de bois. Comme on l'a dit, Karagheuz se rapproche beaucoup du Priape antique, et c'est par des exploits dignes de ceux d'Hercule auprès d'Omphale qu'il plaît surtout au peuple turc.

Dans son *Voyage en Orient*, Gérard de Nerval a donné sur Karagheuz et sur le théâtre à Constantinople des renseignements très curieux, que je vais transcrire ici :

Les acteurs, vêtus de vestes brodées d'or, portaient sous leurs tarbouches élégants de longs cheveux nattés comme ceux des femmes. Les paupières rehaussées de noir et les mains teintes de rouge, avec des paillettes appliquées sur la peau du visage et des mouchetures sur leurs bras nus, ils faisaient au public un accueil bienveillant, et recevaient le prix d'entrée, en adressant un sourire gracieux aux *effendis* qui payaient plus que le simple populaire. Un *irmélikalten* (pièce d'or de 1 fr. 25) assurait aux spectateurs l'expression d'une vive reconnaissance, et une place réservée sur les premiers bancs. Au demeurant, personne n'était astreint qu'à une simple cotisation de dix paras. Il faut ajouter que le prix d'entrée donnait droit à une consommation de café et de tabac. Les sorbets et les divers rafraîchissements se payaient à part. Dès que je fus assis sur l'une des banquettes, un jeune garçon élégamment vêtu, les bras découverts jusqu'aux épaules, et qui, d'après la grâce de ses traits pudiques, eût pu passer pour une jeune fille, vint me demander si je voulais une chibouque ou un narghilé, et, quand j'eus choisi, il m'apporta en outre une tasse de café. La salle se remplissait peu à peu de gens de toute sorte ; on n'y voyait pas une seule femme ; mais beaucoup d'enfants avaient été amenés par des esclaves ou des serviteurs. Ils étaient la plupart bien vêtus, et, dans ces jours de fête, leurs parents avaient voulu sans doute les faire jouir du spectacle ; mais ils ne les accompagnaient pas, car en Turquie l'homme ne s'embarrasse ni de la femme ni de l'enfant ; chacun va de son côté, et les petits garçons ne suivent plus les mères après le premier âge. Quand la salle se trouva suffisamment garnie, un orchestre placé dans une haute galerie fit entendre une sorte d'ouverture. Pendant ce temps, un des coins de la salle s'éclaira d'une manière inattendue : une gaze transparente, entièrement blanche, encadrée d'ornements en festons, désignait le lieu où devaient apparaître les ombres chinoises. Les lumières qui éclairaient d'abord la salle s'étaient éteintes, et un cri joyeux se fit entendre quand l'orchestre se fut arrêté. Le silence se fit ensuite, puis on entendit derrière la toile un bruit pareil à celui que feraient des morceaux de bois remués dans un sac ; c'étaient les marionnettes, qui, selon l'usage, s'annonçaient par ce bruit, accueilli avec joie par les enfants. Aussitôt, un spectateur, compère probablement, se mit à crier

à l'acteur chargé de faire parler les marionnettes : « Que nous donneras-tu aujourd'hui ? » A quoi celui-ci répondit : « Cela est écrit au-dessus de la « porte pour ceux qui savent lire. — Mais j'ai ou- « blié ce qui m'a été appris par le hodja. — Eh « bien, il s'agit ce soir de l'illustre Caragueuz, « *victime de sa chasteté.* — Mais comment pourras- « tu justifier ce titre ? — En comptant sur l'intel- « ligence des gens de goût, et en implorant l'aide « d'Ahmad aux yeux noirs. »

L'orchestre se remit à jouer, et l'on vit apparaître derrière la gaze une décoration qui représentait une place de Constantinople, avec une fontaine et des maisons sur le devant. Ensuite passèrent successivement un cavas, un chien, un porteur d'eau et autres personnages mécaniques, dont les vêtements avaient des couleurs fort distinctes, et qui n'étaient pas de simples silhouettes, comme dans les ombres chinoises que nous connaissons. Bientôt on vit sortir d'une maison un Turc, suivi d'un esclave qui portait un sac de voyage ; il paraissait inquiet, et, prenant tout à coup une résolution, il alla frapper à une autre maison de la place, en s'écriant : « Caragueuz ! Caragueuz ! mon meilleur « ami, est-ce que tu dors encore ? » Caragueuz mit le nez à la fenêtre, et, à sa vue, un cri d'enthousiasme résonna dans tout l'auditoire. Puis, ayant demandé le temps de s'habiller, il reparut bientôt et embrassa son ami : « Écoute, dit ce dernier, « j'attends de toi un grand service ; une affaire im- « portante me force d'aller à Brousse ; tu sais que « je suis le mari d'une femme fort belle, et je t'a- « vouerai qu'il m'en coûte de la laisser seule, « n'ayant pas grande confiance dans mes gens. Eh « bien ! mon ami, il m'est venu cette nuit une idée, « c'est de te faire le gardien de sa vertu. Je sais « ta délicatesse et l'affection profonde que tu as « pour moi, je suis heureux de te donner cette « preuve d'estime. — Malheureux ! dit Caragueuz, « quelle est ta folie ? Regarde-moi donc un peu. « — Eh bien ? — Quoi, tu ne comprends pas, en « me voyant, que ta femme ne pourra résister au « désir de m'appartenir ? -- Je ne vois pas cela, « dit le Turc ; elle m'aime, et si je puis craindre « quelque séduction à laquelle elle se laisse prendre, « ce n'est pas de ton côté qu'elle viendra ; ton hon- « neur d'abord m'en répond, et puis ensuite, par « Allah ! tu es singulièrement bâti. »

Le Turc s'éloigne. « Aveuglement des hommes, « s'écrie Caragueuz, moi ! singulièrement bâti ! dis « donc trop bien bâti, trop séduisant, trop beau, « trop dangereux ! Enfin, dit-il en monologue, mon « ami m'a commis la garde de sa femme, il faut « répondre à sa confiance ; allons nous établir sur « son divan ; mais sa femme, curieuse comme elles « sont toutes, voudra me voir, et du moment que « ses yeux se seront portés sur moi, elle sera dans « l'admiration et perdra toute retenue. N'entrons « pas, restons à la porte de ce logis, comme un « spahi en sentinelle. Une femme est si peu de « chose, et un véritable ami est un bien si rare ! » Et en parlant ainsi, Caragueuz, à travers la gaze légère qui fondait les tons de la décoration et des personnages, se dessinait admirablement avec son œil noir, ses sourcils nettement tracés, et les avantages les plus saillants de sa désinvolture. Son amour-propre, au point de vue des séductions, ne paraissait pas étonner les spectateurs... Ici la pièce tourne au fantastique. Caragueuz, pour se soustraire aux regards de la femme de son ami, se couche sur le ventre en disant : « J'aurai l'air d'un pont. » Il faudrait se rendre compte de sa conformation particulière pour comprendre cette excentricité. On peut se figurer Polichinelle, posant la bosse de son ventre comme une arche, et figurant le pont avec ses pieds et ses bras ; seulement Caragueuz n'a pas de bosse sur les épaules. Il passe une foule de gens, des chevaux, des chiens, une patrouille, puis enfin un *arabas,* traîné par des bœufs et chargé de femmes ; l'infortuné Caragueuz se lève à temps pour ne pas servir de pont à une si lourde machine. Une scène, plus comique à la représentation que facile à décrire, succède à celle où Caragueuz, pour se soustraire aux regards de la femme de son ami, a voulu avoir l'air d'un pont. Dans cette scène, d'une excentricité qu'il serait difficile de faire admettre chez nous, Caragueuz se couche sur le dos et désire avoir l'air d'un pieu. La foule passe, et tout le monde dit : « Qui est-ce donc qui a planté là ce pieu ? il n'y en avait pas hier ; est-ce du chêne ? est-ce du sapin ? » Arrivent les blanchisseuses revenant de la fontaine, qui étendent du linge sur Caragueuz. Il voit avec plaisir que sa supposition a réussi. Un instant après, entrent des esclaves menant des chevaux à l'abreuvoir ; un ami les rencontre et les invite à entrer dans une galère, pour se rafraîchir ; mais où attacher les chevaux ? tiens ! voilà un pieu, et on attache les chevaux à Caragueuz. Bientôt des chants joyeux, provoqués par l'aimable chaleur du vin de Ténédos, retentissent dans le cabaret ; les chevaux impatients s'agitent ; Caragueuz, tiré à quatre, appelle les passants à son secours, et démontre douloureusement qu'il est victime d'une erreur. On le délivre et on le remet sur pied.

En réalité, l'étrange personnalité de Karagheuz nous paraîtrait monstrueuse, à nous au-

tres Français, et ses exploits licencieux exciteraient notre dégoût bien plus que notre rire. Je terminerai cet article en rapportant ce que Théophile Gautier dit de son origine dans son livre si curieux sur Constantinople : — « En voyant Karagheuz, je pensais à le rattacher, par la filiation de Polichinelle, de Pulcinella, de Punch, de Pickelhëring, d'Old-Vice, à Maccus, la marionnette osque, et même aux automates du Névrospate Pothein ; mais tout cet échafaudage d'érudition devint inutile lorsqu'on m'eut dit que Karagheuz était tout bonnement la caricature d'un vizir de Saladin, connu par ses déportements et sa lubricité, origine qui fait Karagheuz contemporain des croisades, antiquité suffisante pour la noblesse d'une ombre chinoise. »

KERMESSE. — Dans les villes flamandes de Belgique et de Hollande, on donne le nom de kermesses à de grandes foires annuelles qui sont accompagnées de divertissements de toutes sortes : chants, danses, mascarades, jeux divers, spectacles populaires, etc. A défaut d'autre célébrité, elles auraient eu du moins celle que leur a value le pinceau de Téniers, qui les a si souvent reproduites. Mais les kermesses hollandaises, surtout celles d'Amsterdam, de la Haye, de Rotterdam, qui attiraient des environs une foule immense, ont été longtemps fameuses, surtout par les effroyables orgies auxquelles elles donnaient lieu et qui, avec moins de grâce et sous un ciel moins séduisant, rappelaient les saturnales de l'ancienne Grèce. Hommes et femmes du peuple, artisans, ouvriers, domestiques, faisaient tout le long de l'année des économies destinées par eux à célébrer dignement la grande kermesse ; puis, le moment venu, chacun quittait le travail pour se livrer à un plaisir bestial, à des orgies sans frein, tant que durait la fête. Les maîtres étaient pendant ce temps obligés de se servir eux-mêmes, car un domestique ou une servante se fussent crus déshonorés de ne point prendre part à l'ivresse générale. Et ivresse est bien le mot, car on ne voyait alors par les rues, sur les places, au bord des canaux, que groupes impudiques, composés d'hommes hébétés, de femmes échevelées, tous sous l'influence de libations excessives, se livrant à des chants obscènes, à des danses véritablement effroyables, à des gestes et à des postures sans nom, criant, hurlant, vociférant et ne se connaissant plus, leurs cris se mêlant aux grincements des orchestres de carrefours, au bruit des grosses caisses des saltimbanques, aux explosions des pétards et des pièces d'artifice qui partaient de tous côtés. Malheur à l'infortuné que le besoin ou sa mauvaise étoile poussait du côté d'un de ces groupes : on le saisissait, en commençant par lancer son chapeau dans le canal voisin, puis, bon gré mal gré, on l'obligeait de prendre part à une danse furieuse. Ces bacchanales immondes duraient non seulement le jour, mais toute la nuit, à la lueur fauve des torches et des flambeaux, et ce qui se passait alors était indescriptible. Puis, la fête terminée, cette population, d'ordinaire si calme et si paisible, reprenait ses habitudes, et tout rentrait dans l'ordre accoutumé. De tels divertissements, et d'une nature si sauvage, étaient néanmoins la honte d'un pays civilisé. Aussi, depuis une vingtaine d'années, les efforts du gouvernement et des classes éclairées de la société tendent à atténuer, sinon à faire disparaître les effets funestes de fêtes d'un caractère si indigne. Ces efforts n'ont pas été infructueux, et déjà les grandes kermesses de la Hollande sont loin de reproduire les scènes ignobles et licencieuses qui les illustraient encore il y a trente ou quarante ans.



L

LA. — C'est une coutume, en Italie, lorsqu'on parle d'un personnage célèbre ou en vue, mort ou vivant, de faire précéder son nom de l'article *le*, *la*, pour indiquer le cas qu'on en fait. C'est ainsi qu'on dit *il Tasso*, *l'Ariosto*, *il Boccaccio*, et que l'on fait de même s'il s'agit d'un comédien, d'un chanteur, d'une cantatrice de renom; on dit ainsi *la Malibran*, *il Lablache*, *la Patti*, etc. Il est fort rare qu'on dise comme chez nous, Monsieur, Madame (*il signor*, *la signora*), et l'article précédant le nom est comme un hommage, un peu banal, mais réel, adressé à l'artiste dont on parle. En France, chacun le sait, il n'en est pas de même, et l'article *la*, placé devant le nom d'une femme, est loin de constituer une formule élégante et flatteuse. Il fut un temps, cependant, où l'on parlait volontiers ainsi des comédiennes, et sans que cet usage portât avec lui une signification méprisante; c'était au dix-septième siècle : on disait alors couramment *la Molière*, *la Maupin*, *la Rochois*, *la Desmatins*, et dans un ordre officiel du duc de Créqui, gentilhomme de la chambre, relatif à la réunion en une seule troupe des acteurs de l'Hôtel de Bourgogne et de ceux de la rue Guénégaud (1680), on voit tous les noms des comédiennes écrits de cette façon : *la Baron*, *la Lagrange*, *la Dauvilliers*, *la Beauval*, *la de Brie*, *la Raisin*, etc. Cependant, au dix-huitième siècle déjà, il n'y avait plus que les gens de peu qui employassent une telle façon de parler; c'est ce qui faisait dire à Lemazurier, dans la préface de sa *Galerie historique des acteurs du Théâtre-Français :* — « Nous avons toujours douté que les personnes qui disaient *la Dumesnil, la Clairon*, eussent réellement assez d'éducation pour juger Mlle Clairon et Mlle Dumesnil; l'autorité de Voltaire nous a confirmé dans cette opinion, et c'est avec plaisir que nous avons trouvé la phrase suivante dans le supplément à sa *Correspondance*, publié en 1807 : « Les petits maîtres de la rue Saint-Denis di« saient *la Lecouvreur*, et le cardinal de Fleury « disait Mlle Lecouvreur. » Aujourd'hui on ne pourrait plus, sans caractère insultant, employer chez nous à l'égard d'une femme une telle forme de langage; mais cette coutume a persisté en Italie, où elle reste, au contraire, un témoignage de l'estime qu'on fait de son talent et de sa valeur artistique.

LAMPISTE EN CHEF. — Le chef du service de l'éclairage dans un théâtre. Autrefois on lui donnait souvent le nom de *luminariste*. Au temps où nos théâtres étaient éclairés au suif ou à la bougie, et où les lampes n'étaient pas encore en usage, il portait celui d'*illuminateur*.

LANCER LE MOT. — Certains mots, au théâtre, pour produire l'effet qu'on attend d'eux, doivent être dits par l'artiste d'une façon particulière, avec vivacité, prestesse et précision, et jetés en quelque sorte à la face du public, afin de le surprendre et de doubler l'impression qu'il en reçoit. C'est ce qu'on appelle *lancer le mot*.

LANTERNE MAGIQUE. — La lanterne magique est un spectacle curieux, ingénieux, qui fut inventé au dix-septième siècle par le P. Kircher, et qui depuis lors n'a cessé de faire la joie des enfants, en même temps que de causer la surprise des personnes ignorantes des principes sur lesquels il repose. Ces principes sont les mêmes que ceux de la fantasmagorie (Voy. ce mot); seulement, tandis que dans les expériences de fantasmagorie la toile qui reçoit les images est placée entre le specta-

teur et l'instrument, dans les représentations de la lanterne magique, c'est le spectateur qui se trouve entre la toile et l'appareil. Voici une description de cet appareil et de la façon dont on l'emploie : — « La lanterne magique se compose d'une lentille ordinaire, munie d'une lampe dont la lumière est réfléchie par un miroir concave dans la direction d'un tube qui renferme deux lentilles convergentes. Entre ces deux lentilles on fait mouvoir une lame de verre sur laquelle sont représentées diverses figures peintes avec des couleurs translucides. La première lentille a pour objet unique de concen-



La lanterne magique.

trer les rayons lumineux sur la lame peinte, afin de l'éclairer vivement. La seconde, qui est à court foyer, projette les images que porte le verre sur un écran blanc placé à une certaine distance. Les images projetées sur cet écran sont considérablement amplifiées, mais elles sont renversées. Pour les redresser, il n'y a qu'à placer le verre peint de manière que les figures soient renversées, car alors elles se trouveront redressées sur l'écran. Le grossissement obtenu est le rapport des distances de la lentille extérieure à l'écran et au verre peint. Par conséquent, si l'écran est cent fois, deux cents fois plus éloigné de la lentille que la figure peinte, le grossissement sera 100 ou 200. Il est superflu de dire que, pour donner tout son éclat à cette expérience, il faut opérer dans une chambre complètement obscure. » Il n'y a pas encore trente ans qu'on entendait souvent retentir le soir, dans les rues de Paris, ce cri bien connu des enfants : *Lanterne magique! la pièce curieuse!* C'étaient de modestes industriels, des Savoyards, dit-on, pour la plupart, qui, pour une rétribution très raisonnable, offraient ainsi ce spectacle aux particuliers. On les faisait monter chez soi, on tendait un grand drap blanc dans une chambre, les deux hommes faisaient jouer leur appareil, et pour quelques francs on procurait aux enfants un spectacle charmant et dont ils se montraient très friands. Cette industrie a disparu.

LARMES DANS LA VOIX. — Certains comédiens sont doués par la nature d'une faculté véritablement précieuse pour la profession qu'ils exercent : ils ont ce qu'on appelle « des larmes dans la voix. » C'est-à-dire que leur organe peut à volonté prendre un ton tellement touchant, que dans une situation tendre, dramatique, pathétique, ils semblent réellement sous le coup d'une douleur poignante, et parlent comme si leurs yeux étaient voilés par les larmes et comme si ces larmes venaient leur serrer la gorge et arrêter en quelque sorte les paroles au passage. C'est là une source puissante d'effet, et qu'il est bien difficile d'obtenir quand on ne la tient pas de la nature.

LARUETTES. — Emploi d'opéra-comique, plus important au point de vue scénique qu'au point de vue vocal, et qui doit son nom à l'artiste qui lui a donné naissance. Laruette était un comédien excellent en même temps qu'un compositeur aimable, qui se fit, dans la seconde moitié du siècle dernier, une grande réputation à l'ancien Opéra-Comique, puis à la Comédie-Italienne, à l'époque de l'introduction en France des pièces à ariettes. On comprendra, par ce qu'en dit Fétis dans sa biographie de cet artiste, la nature de l'emploi auquel il attacha son nom : — « Il prit d'abord les rôles d'amoureux, mais son défaut de voix et l'air vieux de sa figure l'empêchèrent d'y réussir. Il eut le bon esprit de comprendre ses

défauts, et les fit tourner à son avantage en prenant les rôles de pères et de tuteurs, où il se fit une grande réputation comme acteur. On dut déplorer ensuite les succès qu'il obtint dans cet emploi, auquel il a donné son nom, et dont l'influence se fit longtemps sentir ; car, ayant établi un répertoire où les rôles de pères, qui doivent appartenir aux voix de basse, sont écrits pour le ténor, on peut le regarder comme le type de ces acteurs sans voix qui se sont succédé sans interruption à l'Opéra-Comique, tels que les Dozaiville, les Saint-Aubin, les Lesage, les Vizentini, etc., tous excellents comédiens, mais, comme l'a fort bien remarqué Castil-Blaze, chanteurs déplorables qui ont empêché qu'une meilleure distribution des rôles ne fût faite dans les opéras français, et qui ont retardé l'introduction des morceaux d'ensemble dans la musique dramatique en France. »

« LA TOILE ! » — C'est un cri que se rappellent certainement tous ceux qui ont connu les anciens théâtres du boulevard du Temple. Quand l'apprenti et le jeune voyou du « poulailler, » trouvant l'entr'acte trop long, commençaient à s'impatienter, et avaient d'abord vigoureusement frappé le rappel avec leurs pieds sans que le rideau consentît à se lever, on entendait bientôt de divers côtés des voix qui s'écriaient : *La toile ! la toile !* et bientôt, comme par manière de mépris : *La toile, ou mes quat' sous !* Il me semble évident que ce dernier cri devait avoir pris naissance aux Funambules, où le prix des dernières places était fixé précisément à quatre sous, et que de là il aura rayonné sur les autres théâtres.

« L'AUTEUR ! L'AUTEUR ! » — C'est le cri par lequel la claque — car le public aujourd'hui n'y est plus pour rien — réclame le nom de l'auteur après la première représentation d'une pièce nouvelle. Même depuis l'époque, éloignée déjà, où les auteurs dramatiques ont consenti à laisser mettre leurs noms sur l'affiche (Voy. ce mot), on ne les y a jamais inscrits le jour de la première représentation. La crainte d'un échec, toujours possible, était la cause de cette discrétion ; si cet échec se produisait, l'auteur ne se nommait pas, et son amour-propre n'avait pas à souffrir. Le parterre avait donc pris l'habitude, au siècle dernier, lorsqu'une pièce obtenait du succès, de demander en masse le nom de l'auteur une fois le rideau tombé, et lorsqu'on venait lui livrer ce nom il l'accueillait par des applaudissements vigoureux. Dans le cas contraire, et si la pièce tombait, personne ne soufflait mot, et l'auteur demeurait inconnu de la masse du public.

Aujourd'hui, le cri fameux : *l'auteur ! l'auteur !* n'est plus qu'une formalité presque ridicule, de même que le silence de l'affiche aux jours de première représentation n'est plus qu'une malice cousue de fil blanc. En effet, avec l'expansion de la presse et les habitudes de commérage et d'indiscrétion qu'elle a prises depuis nombre d'années, tout Paris sait, six mois à l'avance, le nom de l'auteur d'une pièce nouvelle, tous les journaux le répètent à l'envi le jour même de l'apparition de cette pièce, et il y a vraiment quelque chose de bizarre à entendre un certain nombre d'énergumènes s'égosiller, à la fin d'un spectacle, à réclamer la révélation d'un secret qui n'est plus que celui de Polichinelle. Cet usage, devenu si singulier, persiste néanmoins, et rien n'indique qu'il soit près de disparaître.

LAZZI. — Ce mot italien, qui s'est presque implanté dans notre langue, sert à désigner toutes sortes de plaisanteries burlesques, soit en paroles, soit en actions, des jeux de mots, des grimaces, des gestes grotesques et jusqu'à des détails de farces de tréteaux. Les lazzis sont caractérisés sinon par la grossièreté de la plaisanterie, du moins par une certaine vulgarité ; c'est du comique sans distinction, de la bouffonnerie réelle que ne relève pas l'esprit, mais dont l'effet de surprise et de rire est presque infaillible. Les anciens comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, Turlupin et autres, étaient fameux par leurs lazzis ; Molière n'en a pas dédaigné l'emploi dans ses farces merveilleuses, et plus d'un de nos acteurs du jour leur a dû une partie de sa renommée (1).

(1) Le singulier du mot italien est *lazzo*, le pluriel *lazzi*. Puisqu'en français nous avons pris l'habitude d'employer au singulier le pluriel italien et de dire un

LÉANDRE. — L'un des types d'amoureux de l'ancienne comédie italienne. Ce fut d'abord un jeune dameret, élégant, aimable, bien vu des femmes, et c'est sous cet aspect que le représentait Charles Romagnesi, peu d'années avant la fermeture du premier théâtre de la Comédie-Italienne. Plus tard, le type se modifia, et Léandre, confondant un peu son caractère avec celui du Capitan, devint une espèce de bellâtre vaniteux et insupportable, qui était souvent la victime de sa propre sottise. C'est ainsi qu'en dégénérant il s'est introduit dans



Léandre, d'après Callot.

notre pantomime, où il n'est plus qu'un amoureux berné, toujours repoussé par Colombine, tandis qu'il est joué et souvent battu par Arlequin, et même par Pierrot. Sous sa première forme, aimable et gracieuse, Léandre a été mis à la scène, en France, par Pierre Corneille, puis par Molière, qui nous l'a montré dans *l'Étourdi*, dans *les Fourberies de Scapin*, dans *le Médecin malgré lui*, et enfin par Destouches, dans *la Fausse Agnès*.

---

lazzi, il me semble naturel d'en former le pluriel selon que le veut notre langue, et d'écrire des *lazzis*.

LEÇON. — Dans les théâtres lyriques, et même dans les théâtres de vaudeville, chaque artiste reçoit, soit des chefs du chant, soit des chefs d'orchestre, une série de leçons, lorsqu'il a un rôle à apprendre dans une pièce. Lorsque, grâce à ces leçons, chacun sait ainsi son rôle musical, on procède aux leçons d'ensemble, qui sont données par les mêmes chefs de service. On procède de même à l'égard des chœurs ; seulement, comme ici le travail individuel entraînerait trop de longueurs, on divise les voix par genre en les réunissant par groupes, et on donne les leçons séparément à tous les sopranos, à tous les contraltos, à tous les ténors, à tous les barytons, à toutes les basses, après quoi viennent les ensembles du chœur complet. Ce n'est que quand ce travail préliminaire a été fait avec le plus grand soin, qu'on peut entamer celui des répétitions proprement dites.

LECTURE. — A Paris, lorsqu'une pièce va être mise à l'étude dans un théâtre, on commence par en faire une lecture aux artistes qui sont chargés de l'interpréter. Ceux-ci sont convoqués à cet effet, et la lecture est faite dans l'un des foyers du théâtre, soit par l'auteur ou l'un des auteurs de l'ouvrage nouveau, soit par une personne désignée par eux pour remplir cet office. Cette lecture, on le comprend, est essentielle, afin de donner aux artistes une pleine connaissance du sujet, de la conduite de l'œuvre, des caractères des divers personnages et de leurs relations entre eux. La lecture faite, on procède à la distribution des rôles, chaque acteur reçoit le sien ; dès le lendemain on en fait la collation, et le jour suivant la pièce entre en répétition. Dans les théâtres lyriques, on fait simultanément la lecture du poème et de la musique ; c'est généralement le compositeur qui se charge d'exécuter lui-même sa partition au piano.

LELIO. — Lelio était l'un des personnages de l'ancienne comédie italienne ; c'était l'amoureux heureux, aimé de celle qu'il aimait, toujours aimable, gai, de bonne humeur, avec une pointe de comique. Ce caractère fut tenu à Paris avec une rare distinction par divers

artistes, entre autres par Louis Riccoboni, qui y obtint de grands succès et qui les méritait par son talent, sa grâce, son élégance et son heureuse physionomie. Molière a introduit la figure de Lelio dans deux de ses comédies, *l'Étourdi* et *le Cocu imaginaire;* Marivaux a employé ce personnage dans sa seconde *Surprise de l'Amour.*

« LE RIDEAU EST LEVÉ ! » — C'est le cri que fait entendre le second régisseur, dans l'escalier des loges des artistes, lorsque le rideau se lève sur un acte qui commence. Tous les artistes qui ne sont pas de la première scène de cet acte et qui, par conséquent, ne sont pas encore descendus sur le théâtre, sont ainsi prévenus du temps qui leur reste pour se préparer à leur entrée.

LETTRES PATENTES. — Nous avons montré, au mot *Brevet*, ce qu'étaient, à l'époque où les théâtres étaient soumis au régime administratif, les autorisations accordées à un directeur pour l'exploitation d'une entreprise théâtrale. Précédemment, alors que le pouvoir royal était omnipotent, c'est par lettres patentes, signées du souverain en personne, qu'étaient octroyées ces autorisations. Pour en donner un exemple, nous allons reproduire celles qui furent accordées par Louis XIV, en 1669, à Pierre Perrin, pour la fondation de notre Opéra, et qui lui donnaient en même temps la faculté d'établir des théâtres de ce genre dans toutes les villes du royaume où il le jugerait convenable. Ce document est le premier acte public qui se rapporte à notre grande scène lyrique, âgée aujourd'hui de deux cent treize ans :

LOUIS, par la grâce de Dieu, Roy de France et de Navarre, à tous ceux qui ces présentes Lettres verront, salut. Notre amé et féal Pierre Perrin, conseiller en nos conseils, et introducteur des ambassadeurs près la personne de feu nostre très cher et bien amé oncle le duc d'Orléans, nous a très humblement fait remonstrer, que depuis quelques années les Italiens ont estably diverses Académies, dans lesquelles il se fait des représentations en musique, qu'on nomme *opera;* que ces Académies estans composées des plus excellens musiciens du Pape et autres princes, mesme de personnes d'honneste famille, nobles et gentilshommes de naissance, très sçavans et expérimentez en l'art de la musique, qui y vont chanter, font à présent les plus beaux spectacles et les plus agréables divertissemens, non-seulement des villes de Rome, Venise, et autres cours d'Italie, mais encore ceux des villes et cours d'Allemagne et Angleterre, où les dites Académies ont esté pareillement establies à l'imitation des Italiens ; que ceux qui font les frais nécessaires pour lesdites représentations se remboursent de leurs avances sur ce qui se prend du public à la porte des lieux où elles se font. Enfin que s'il nous plaîsoit luy accorder la permission d'establir dans nostre royaume de pareilles Académies, pour y faire chanter en public de pareils *opera,* ou représentations en musique en langue françoise, il espère que non-seulement ces choses contribuëroient à nostre divertissement et à celuy du public, mais encore que nos sujets s'accoustumans au goust de la musique, se porteroient insensiblement à se perfectionner en cet art, l'un des plus nobles des libéraux.

A ces causes, désirant contribuer à l'avancement des arts dans nostre royaume, et traitter favorablement ledit exposant, tant en considération des services qu'il a rendus à feu nostre très cher et bien amé oncle le duc d'Orléans, que de ceux qu'il nous rend depuis plusieurs années en la composition des paroles de musique qui se chantent tant en nostre chapelle qu'en nostre chambre : nous avons audit Perrin accordé et octroyé, accordons et octroyons, par ces présentes signées de nôtre main, la permission d'establir en nostre bonne ville de Paris et autres de nostre royaume, des Académies composées de tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera, pour y représenter et chanter en public des *opera* et représentations en musique en vers françois, pareilles et semblables à celles d'Italie. Et pour dédommager l'exposant des grands frais qu'il conviendra faire pour lesdites représentations, tant pour les théâtres, machines, décorations, habits, qu'autres choses nécessaires, nous luy permettons de prendre du public telles sommes qu'il avisera, et à cette fin d'establir des gardes et autres gens nécessaires à la porte des lieux où se feront lesdites représentations ; faisant très expresses inhibitions et deffences à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, mesme aux officiers de nostre maison, d'y entrer sans payer, et de faire chanter de pareilles *opera* ou représentations en musique en vers françois, dans toute l'étenduë de nostre royaume pendant douze années, sans le consentement et permission dudit exposant ; à peine de dix mil livres d'amende, confiscation des théâtres, machines et ha-

bits, applicables un tiers à nous, un tiers à l'hospital général, et l'autre tiers audit exposant. Et attendu que lesdits *opera* et représentations sont des ouvrages de musique tous différens des comédies récitées, et que nous les érigeons par cesdites présentes sur le pied de celles des Académies d'Italie, où les gentilshommes chantent sans déroger :

Voulons et Nous plaist, que tous gentils-hommes, damoiselles, et autres personnes, puissent chanter auxdits *opera*, sans que pour ce ils dérogent au tiltre de noblesse, ny à leurs privilèges, charges, droits et immunitez. Révoquons par ces présentes toutes permissions et privilèges que Nous pourrions avoir ci-devant donnez et accordez, tant pour raison desdits *opera* que pour réciter des comédies en musique, sous quelques noms, qualitez, conditions et prétextes que ce puisse estre. Si donnons en mandement à nos amez et féaux conseillers les gens tenans nostre cour de Parlement à Paris, et autres nos iusticiers et officiers qu'il appartiendra, que ces présentes ils ayent à faire lire, publier et enregistrer, et du contenu en icelles, faire joüir et user ledit exposant pleinement et paisiblement, cessant et faisant cesser tous troubles et empêchemens au contraire. Car tel est nostre plaisir.

Donné à S. Germain en Laye le 28e jour de juin 1669, et de nostre règne le vingt-septième. Signé LOUIS, et sur le reply, par le roy, COLBERT. Et scellé du grand sceau de cire jaune.

LEVER DE RIDEAU. — C'est le nom qu'on donne à de petites pièces en un acte, sans conséquence et sans valeur, qui servent à compléter le spectacle et à être jouées avant la grande pièce à succès, à l'heure où la salle n'est encore occupée que par un petit nombre d'amateurs plus enragés de la quantité que de la qualité. Certains auteurs, qui ne trouvent pas assez considérables les droits qu'ils touchent sur la grande pièce, accaparent encore le lever de rideau, afin d'arrondir la somme, ce qui a le double avantage pour eux d'empêcher un jeune confrère de se produire et de faire son apprentissage d'auteur dramatique. Ils ont pour cela quelques petits *ours* toujours prêts, qu'ils tiennent en réserve et qu'ils lâchent au bon moment sur le public.

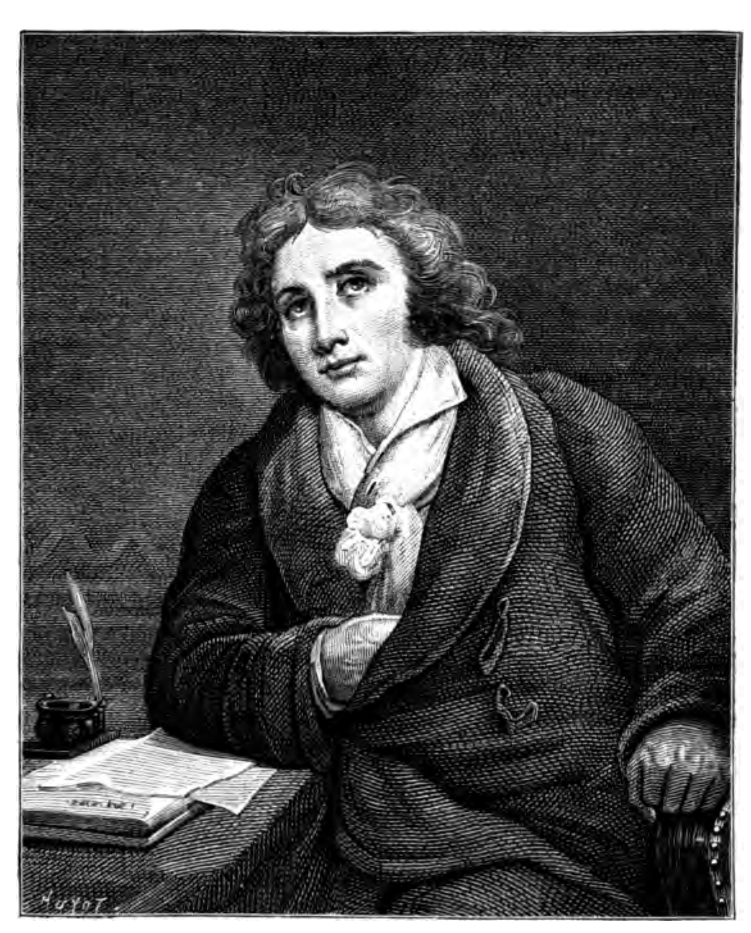
LEVER DU RIDEAU. — Le moment précis auquel le spectacle commence. Non seulement les artistes qui jouent dans la première pièce, mais tous les employés de la scène, les régisseurs, les artistes de l'orchestre, doivent être là au lever du rideau.

LIBERTÉ DES THÉATRES. — Il a fallu deux siècles et une révolution pour que le principe si naturel de la liberté des théâtres fût proclamé et appliqué en France. Jusqu'en 1791, le bon plaisir seul, là comme partout, réglait la question, et il semblait que le pays, la monarchie, les mœurs, la civilisation, eussent été perdus si l'on avait laissé à tout particulier la faculté, éminemment subversive de tout ordre social, d'élever et de diriger à sa guise un établissement dramatique quelconque. Mais, là comme partout aussi, le souffle libéral de 89 se fit bientôt sentir, et dès les premiers jours de la Révolution cette question si importante de la liberté théâtrale s'imposait à tous les esprits ; les auteurs dramatiques la soulevèrent avec ensemble, les législateurs s'en préoccupèrent avec sollicitude, chacun comprenant la nécessité d'une réforme sous ce rapport, et cette réforme ne devait pas se faire attendre.

C'est par des brochures, des mémoires nombreux, que la question fut posée tout d'abord. Parmi les écrits publiés à ce sujet, il en est de fort importants : celui de Marie-Joseph Chénier, *De la liberté du théâtre en France*, daté du 15 juin 1789; celui de Millin de Grandmaison, *Sur la liberté du théâtre* (1790); le *Discours sur la liberté du théâtre*, prononcé par La Harpe le 17 décembre 1790 à la Société des Amis de la constitution, présidée par Mirabeau, et publié par ordre de cette Société, etc., etc. Le débat était donc bien engagé lorsque l'Assemblée nationale fut appelée à y prendre part en recevant, le 24 août 1790, une pétition qui lui demandait : 1° l'abolition des privilèges de spectacle ; 2° la jouissance pour tous les théâtres, indistinctement, des ouvrages des auteurs anciens ; 3° la faculté pour tout particulier, possédant un théâtre ou le faisant construire, d'y faire jouer la comédie ; 4° enfin, le droit, pour les auteurs vivants, de statuer eux-mêmes sur la valeur de leurs ouvrages, de gré à gré avec les directeurs, ceux-ci ne pouvant en aucun cas les faire représenter sans le consentement des premiers. Cette pétition,

rédigée et présentée par La Harpe, portait, avec sa signature, celles de Chamfort, Sedaine, Mercier, Fenouillot de Falbaire, Ducis, Leblanc, Palissot, Bret, Marie-Joseph Chénier, Cailhava, Fabre d'Églantine, Lemierre, Collot d'Herbois, Fallet, Laujon, Dudoyer, Beaumarchais, Forgeot, Sauvigny, Gudin, Maisonneuve, Blin de Saimore, Murville et Cubières-Palmezeaux.

Dès le 15 novembre suivant, l'Assemblée s'occupait de cette pétition, et son comité de constitution, dans une décision prise par lui et signée par Chapelier, Rabaud et Target, déclarait que « le principe général est que tout homme peut établir un spectacle, et que la police en a la surveillance. » Le 13 janvier 1791, en séance, la question fut mise à l'ordre du jour, et une longue discussion s'établit, à laquelle prirent part, outre Chapelier, deux hommes qu'on ne s'attendrait pas sans doute à trouver en cette affaire : l'abbé Maury et Robespierre lui-même. Chapelier, chargé du rapport, établissait ainsi la question de la liberté théâtrale :



Marie-Joseph Chénier, d'après le portrait d'Horace Vernet.

Il faut examiner si cette liberté doit être accordée, si les principes la réclament, si l'intérêt de l'art la sollicite, si le bon ordre n'en peut pas souffrir.

Nous croyons, Messieurs, que cette question est du nombre de celles qui, pour recevoir leur décision, n'ont besoin que d'être exposées.

L'art de la comédie doit être libre comme tous les autres genres d'industrie ; ce talent, longtemps flétri par le préjugé, a enfin pris, au nom de la raison et de la loi, la place qu'il doit occuper dans

la société : qu'il soit permis à chacun de l'exercer, et que seulement une surveillance de la police municipale empêche les abus qui tiennent, non à l'exercice de l'art, mais aux fautes des comédiens.

Il est désormais très reconnu que chacun doit à son gré exercer son industrie ; ce n'est que sous le règne des privilèges qu'on met des entraves à cette faculté de l'homme, et on cherche à cet abus d'autorité de frivoles prétextes dans le perfectionnement de l'art, dans la conservation des mœurs.

Le perfectionnement de l'art tient à la concurrence ; elle excite l'émulation, elle développe le talent, elle entretient des idées de gloire, elle réunit l'intérêt à l'amour-propre, et tourne au profit du public ces deux sentiments, qui, quand ils sont séparés, ne sont pas toujours assez vifs chez les hommes pour les exciter à de pénibles travaux.

La conservation des mœurs est assurée par l'inspection de la police municipale ; il faut que les spectacles épurent les mœurs, donnent des leçons de civisme, qu'ils soient une école de patriotisme, de vertu, et de tous ces sentiments affectueux qui font la liaison et le charme des familles, et qui, pour ne composer que des vertus privées, n'en sont pas moins les garans et les précurseurs des vertus publiques.

C'est à la concurrence, c'est à la liberté que nous devrons cette perfection du théâtre, tandis que nous perdrions à jamais l'espoir de trouver dans nos amusemens une grande école nationale, si le spectacle étoit un lieu privilège, et si l'imagination des auteurs étoit soumise au despotisme d'hommes à privilèges ; car par la force des choses ils sont despotes...

A la suite de cette discussion, l'Assemblée rendit un décret qui fut signé par le roi le 19 du même mois, et dont voici la teneur :

Art. Ier. — Tout citoyen pourra élever un théâtre public, et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux.

Art. II. — Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus sont une propriété publique, et peuvent, nonobstant tous anciens privilèges qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres indistinctement.

Art. III. — Les ouvrages des auteurs vivans ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs.

Art. IV. — La disposition de l'article III s'applique aux ouvrages déjà représentés, quels que soient les anciens règlemens ; néanmoins, les actes qui auraient été passés entre des comédiens et des auteurs vivans, ou des auteurs morts depuis moins de cinq ans, seront exécutés.

Art. V. — Les héritiers ou les cessionnaires des auteurs seront propriétaires de leurs ouvrages, durant l'espace de cinq années après la mort de l'auteur.

Art. VI. — Les entrepreneurs, ou les membres des différens théâtres, seront, à raison de leur état, sous l'inspection des municipalités ; ils ne recevront des ordres que des officiers municipaux, qui ne pourront pas arrêter ni défendre la représentation d'une pièce, sauf la responsabilité des auteurs et des comédiens, et qui ne pourront rien enjoindre aux comédiens que conformément aux lois et aux règlemens de police, règlemens sur lesquels le comité de constitution dressera incessamment un projet d'instruction. Provisoirement, les anciens règlemens seront exécutés.

Art. VII. — Il n'y aura au spectacle qu'une garde extérieure, dont les troupes de ligne ne seront point chargées, si ce n'est dans le cas où les officiers municipaux leur en feraient la réquisition formelle. Il y aura toujours un ou plusieurs officiers civils dans l'intérieur des salles, et la garde n'y pénétrera que dans le cas où la sûreté publique serait compromise, et sur la réquisition expresse de l'officier, lequel se conformera aux lois et aux règlemens de police. Tout citoyen sera tenu d'obéir provisoirement à l'officier civil.

D'un seul coup, ce décret concis réglait toute la matière, non seulement en instituant sur les bases les plus larges la liberté théâtrale, mais encore en établissant pour l'avenir les rapports entre auteurs et entrepreneurs, en accordant à tous les établissements dramatiques la faculté de représenter les chefs-d'œuvre de la scène française, qui sont le patrimoine de la nation, enfin en disposant la police ordinaire des salles de spectacle. Lorsqu'il fut rendu, les théâtres existant à Paris étaient au nombre de onze. On en vit bientôt s'élever un grand nombre, dont quelques-uns, comme le Vaudeville, les Variétés (Montansier), le théâtre Louvois, les Jeunes-Artistes, les Jeunes-Élèves, le théâtre Molière, eurent une existence brillante et donnèrent à l'art dramatique

une impulsion féconde. Pourtant, après une expérience de plus de quinze ans, dont les résultats étaient loin d'être restés infructueux, la liberté théâtrale succomba, avec tant d'autres, sous les coups d'un pouvoir absolu. Un décret impérial de 1807 vint brusquement la supprimer, et rétablir d'un coup le monopole, les privilèges et la délimitation des genres ; et tandis que Paris comptait onze théâtres en 1791, on ne lui en laissa que huit en 1807. Peu à peu, il est vrai, et par la force même des choses, ce nombre s'augmenta, si bien qu'en 1829 Paris possédait dix-huit théâtres grands et petits, sans compter les spectacles de curosités, jardins publics, etc. Néanmoins, on en était toujours au régime du bon plai-



Jean-François Ducis, d'après le portrait peint par Gérard.

sir, et si le monopole tendait à en restreindre les effets, c'était toujours le monopole.

La révolution de 1830 vit rouvrir cette question toujours agitée de la liberté des théâtres. Le monde spécial s'émut, des pétitions furent adressées aux Chambres, on put croire un instant que le décret de 1791 allait de nounouveau régir la matière ; mais les espérances que le nouveau régime avait fait naître sous ce rapport se dissipèrent bientôt, et la situation resta ce qu'elle était. Malgré tout pourtant, le nombre des théâtres à Paris augmentait toujours, et on en comptait vingt et un en 1833.

Il nous faut franchir une longue distance et arriver à l'année 1864 pour voir enfin l'art théâtral affranchi des entraves qui depuis si longtemps le tenaient enchaîné. Le premier empire avait confisqué la liberté théâtrale ; le second devait nous la rendre, et il le fit tout

d'un coup, sans crier gare, par ce décret daté du 6 janvier 1864 :

Art. Ier. — Tout individu peut faire construire et exploiter un théâtre, à la charge de faire une déclaration au ministère de notre Maison et des Beaux-Arts et à la préfecture de police pour Paris; à la préfecture, dans les départements. Les théâtres qui paraîtront plus particulièrement dignes d'encouragement pourront être subventionnés soit par l'État, soit par les communes.

Art. II. — Les entrepreneurs de théâtres devront se conformer aux ordonnances, décrets et règlements pour tout ce qui concerne l'ordre, la sécurité et la salubrité publics. Continueront d'être exécutées les lois existantes sur la police et la fermeture des théâtres, ainsi que sur la redevance établie au profit des pauvres et des hospices.

Art. III. — Toute œuvre dramatique, avant d'être représentée, devra, aux termes du décret du 30 décembre 1852, être examinée et autorisée par le ministre de notre Maison et des Beaux-Arts, pour les théâtres de Paris; par les préfets, pour les théâtres des départements. Cette autorisation pourra toujours être retirée pour des motifs d'ordre public.

Art. IV. — Les ouvrages dramatiques de tous les genres, y compris les pièces entrées dans le domaine public, pourront être représentées sur tous les théâtres.

Art. V. — Les théâtres d'acteurs enfants continuent d'être interdits.

Art. VI. — Les spectacles de curiosité, de marionnettes, les cafés dits cafés chantants, cafés-concerts et autres établissements du même genre restent soumis aux règlements présentement en vigueur. Toutefois, ces divers établissements seront désormais affranchis de la redevance établie par l'article 11 de l'ordonnance du 8 décembre 1824 en faveur des directeurs des départements, et ils n'auront à supporter aucun prélèvement autre que la redevance au profit des pauvres ou des hospices.

Art. VII. — Les directeurs actuels des théâtres autres que les théâtres subventionnés sont et demeurent affranchis envers l'administration de toutes les clauses et conditions de leurs cahiers des charges, en tant qu'elles sont contraires au présent décret.

Art. VIII. — Sont abrogées toutes les dispositions des décrets, ordonnances et règlements dans ce qu'elles ont de contraire au présent décret.

Art. IX. — Le ministre de notre Maison et des Beaux-Arts est chargé de l'exécution du présent décret, qui sera inséré au *Bulletin des lois* et recevra son exécution à partir du 1er juillet 1864.

Tel est l'historique du régime de la liberté théâtrale en France. Nos théâtres continuent de vivre, depuis 1864, sous l'effet du décret qu'on vient de lire, et rien n'autorise à penser que cette situation doive être modifiée dans l'avenir.

LIBRETTISTE. — Auteur de livrets d'opéra ou d'opéra-comique. Pendant deux siècles la France a été bien pourvue sous ce rapport, et nos compositeurs ont eu la chance de rencontrer, comme collaborateurs, des écrivains qui comprenaient à merveille les nécessités et les exigences de la scène lyrique, et qui leur fournissaient des livrets excellents. Pour l'Opéra, c'était Quinault, Danchet, La Motte-Houdard, Roy, Cahuzac, Fuzelier, Scribe; pour l'opéra-comique, Favart, Sedaine, Anseaume, Marmontel, Laujon, La Chabeaussière, Monvel, Marsollier, Hoffman, Dejaure, Saint-Just (Godard d'Aucourt), Longchamps, Alexandre Duval, Étienne, Dupaty, Planard, Creuzé de Lesser, Théaulon, Scribe, Mélesville, Saint-Georges, Sauvage, Brunswick, Michel Carré, de Leuven, M. J. Barbier, etc., etc. Par malheur, l'art de faire des livrets d'opéra semble se perdre de jour en jour, et nos musiciens auraient grand besoin de retrouver un Scribe ou un Saint-Georges qui les remette dans la bonne voie et les empêche de s'égarer ainsi qu'ils le font.

L'Italie, elle aussi, a possédé de bons librettistes, en tête desquels il faut placer Métastase et Apostolo Zeno, qui étaient de véritables poètes. Dans le siècle présent, plusieurs écrivains se sont distingués sous ce rapport, entre autres Felice Romani, Romanelli, Solera, Rossi, Cammarano, Piave, Marco Marcello, etc., etc. Il est vrai que la besogne de ceux-ci était facilitée par ce fait qu'ils nous empruntaient sans vergogne nos propres livrets, les arrangeant ou les dérangeant ensuite à leur guise, et même qu'ils ne se gênaient point pour accommoder au goût de leurs compositeurs nos drames, nos comédies et nos vaudevilles, témoins *Ernani, Rigoletto, Lucrezia Borgia, Marion Delorme*,

la Traviata, et tant d'autres qu'il serait trop long d'énumérer.

LIBRETTO. — Mot italien qui désigne un livret d'opéra (Voy. ce mot).

LIGNES. — C'est en comptant les lignes d'un rôle que le comédien peut se rendre compte de son importance matérielle. Aussi son premier soin est-il de faire ce compte. Il y a des rôles de trois lignes, de dix lignes, qui sont de simples accessoires, et qui ne sont pas de nature à préoccuper beaucoup la mémoire de ceux qui en sont chargés. Par contre, il y en a de 500, de 800, de 1,000, de 1,200 lignes, qui sous ce rapport exigent un véritable travail. Dans la conversation de théâtre, le mot *lignes* est toujours sous-entendu, et l'on ne s'en sert jamais : un comédien ne dira pas : « Mon rôle a 300 lignes, » ou : « j'ai un rôle de 600 lignes à apprendre, » mais bien : « Mon rôle a 300, » ou : « j'ai un rôle de 600 à apprendre. »

LIRE UN ROLE. — Dans le cas d'indisposition subite d'un acteur, et lorsque personne n'est prêt à le remplacer, il arrive parfois qu'on demande au public s'il consent à ce qu'un autre acteur *lise* le rôle de l'absent. Si le public ne fait point d'opposition, on voit alors un comédien entrer en scène la brochure à la main, et lire en effet le rôle en essayant de le jouer autant qu'il lui est possible en une telle situation, qu'accompagne toujours un peu de ridicule en dépit de la bonne volonté du sujet qui se dévoue. — On assure qu'un jour un comédien vint lire ainsi en scène le rôle d'un personnage qui était aveugle! Il fallait au public une grande dose de sang-froid pour conserver quelque illusion devant un tel spectacle.

A une époque où les chanteurs voulaient bien prendre la peine de se donner une solide instruction technique, où ils étaient meilleurs musiciens qu'ils ne le sont généralement aujourd'hui, à une époque où la troupe de l'Opéra-Comique comptait dans ses rangs des compositeurs comme Gaveaux, Solié, Fay, Lebrun, des virtuoses accomplis tels que Martin sur le violon, Chenard sur le violoncelle, Baptiste et Mlle Pingenet sur le piano, il arrivait qu'un artiste accomplissait ce tour de force de venir remplacer un camarade malade, et de lire ainsi un rôle, *poème et musique*, la partition en main, devant les spectateurs. Solié, particulièrement, se fit remarquer plusieurs fois sous ce rapport, sans jamais broncher, même dans les morceaux d'ensemble les plus difficiles. Il est juste de déclarer que depuis bien longtemps le public n'a pas été à même d'admirer une telle habileté.

LIVRÉE (GRANDE, PETITE). — Dans la langue théâtrale, on appelait autrefois *rôles à livrée*, ou plus simplement *livrée*, toute une classe nombreuse de rôles appartenant à l'emploi des comiques et qui tenaient cette dénomination tant du costume que du caractère des personnages qu'ils représentaient. Ces rôles ne sauraient être entièrement confondus avec ceux des *valets* proprement dits, car si parmi ceux-ci l'on compte des rôles à livrée, il s'y trouve aussi nombre de rôles à costume, tels que les Scapin, les Mascarille, les Gros-René, etc., dont le vêtement devenu classique n'a aucun rapport avec la livrée.

Les rôles qui composaient la *livrée*, ou la *casaque*, car on leur donnait aussi ce nom, étaient matériellement représentés par la casaque rouge, symbole de l'emploi, et, selon leur importance, se divisaient en deux catégories. On avait la *grande livrée* ou *grande casaque*, qui comprenait ce qu'on pourrait appeler les personnages héroïques de l'emploi, les valets de premier ordre; on trouvait là les rôles extrêmement importants de Pasquin du *Dissipateur*, Hector du *Joueur*, Sganarelle du *Festin de Pierre*, Labranche de *Crispin rival de son maître*, et même Figaro, qui, malgré son costume traditionnel et spécial, était considéré par les comédiens comme faisant partie de la grande livrée.

Dans le répertoire classique, la grande livrée formait le fond et la partie la plus importante de l'emploi des premiers comiques. Cet emploi, aussi brillant que difficile, était le but de toutes les ambitions pour les artistes bien doués sous ce rapport. Revêtir la grande casaque, c'était prendre possession des premiers grands rôles

comiques, de ces rôles que Préville, Auger, La Rochelle, Dazincourt, Dugazon, Monrose, avaient élevé au premier rang et qui exigent, avec de l'intelligence et une étonnante souplesse de jeu et de physionomie, du mordant, de la vivacité, et parfois même, comme dans Figaro, de la profondeur. Dans ses *Mémoires*, Préville, parlant de ces valets et des soubrettes de haute comédie, a dit que, « dans leur plus grande familiarité, ils doivent conserver, s'il est permis de s'exprimer ainsi, la noblesse théâtrale. » Ceci revient à dire que, particulièrement dans les pièces de Molière, l'acteur doit adoucir, par sa diction, certaines libertés de langage



Crispin à quatre pattes (rôle de *petite livrée*), dans *les Philosophes*, comédie de Palissot.

qui n'avaient rien de choquant de son temps, mais qu'il faudrait se garder aujourd'hui de faire ressortir. Préville appelle cela « connaître les convenances ».

Au-dessous de la grande livrée, il y avait la *petite livrée*, qu'on appelait aussi quelquefois *petite casaque*, et qui rentrait dans l'emploi des seconds comiques. On comprenait, dans la petite livrée, des rôles tels que la Flèche de *l'Avare,* Covielle du *Bourgeois gentilhomme,* le marquis du *Joueur*, l'Olive de *la Fausse Agnès*, et généralement tous les Crispins, à l'exception de celui du *Légataire universel*, qui rentrait dans le domaine de la grande livrée.

Depuis deux siècles, la livrée a été portée avec honneur, à la Comédie-Française, par une dynastie de grands artistes dont les noms sont demeurés justement célèbres. Il faut citer parmi

eux, après Rosimond et la Thorillière, les trois Poisson, qui de père en petit-fils se sont succédé avec gloire dans cet emploi, puis Raisin, Armand, Bellecour, Préville, que Garrick qualifiait lui-même d'« inimitable, » Auger, Feulie, La Rochelle, Dugazon, Dazincourt, Monrose père, Michot, Cartigny, Samson, Monrose fils, et, plus près de nous, MM. Régnier, Got et Coquelin aîné.

LIVRET. — Poème d'opéra ou d'opéra-comique. L'art du librettiste est un art tout particulier, qui consiste à s'effacer devant le compositeur, tout en lui fournissant les éléments d'une pièce intéressante, variée, soit émouvante et passionnée, soit légère et comique, mais toujours d'un mouvement rapide, procédant par touches vigoureuses, et offrant les situations et les contrastes nécessaires à la musique, dont la seule présence exclut l'étude et l'analyse des caractères. Les bons librettistes se font malheureusement rares depuis une vingtaine d'années, et nos musiciens en souffrent cruellement.

LOCATION. — Lorsqu'on veut s'assurer à l'avance une ou plusieurs places dans un théâtre, pour un jour précis, on les prend « en location, » c'est-à-dire qu'on les choisit à son gré et qu'on les paie d'avance, au lieu d'attendre le jour du spectacle et de risquer de n'en point trouver et d'être mal placé, s'il agit d'une pièce à succès. Mais le théâtre ne vous accorde cet avantage (en France du moins) qu'en échange d'une surtaxe sur le prix ordinaire des places que vous retenez ainsi, surtaxe qui atteint au moins le dixième et souvent le cinquième de ce prix. En un mot, le prix des places en location est toujours sensiblement plus élevé que celui des places prises au bureau. Au reste, on ne délivre en location que les loges et les places d'une classe un peu élevée; les petites places : parterre, dernière galerie, dernier amphithéâtre, ne se louent point d'avance et ne se prennent qu'au bureau. (Voy. BUREAU DE LOCATION.)

LOCATION (FEUILLE DE). — C'est la feuille sur laquelle la préposée à la location dresse l'état des loges et places louées pour telle ou telle représentation, avec le nom de chaque locataire inscrit en regard des places retenues par lui. Pour éviter toute erreur et toute confusion, il y a une feuille distincte pour chaque jour de représentation.

LOCATION (PRÉPOSÉE A LA). — Voy. PRÉPOSÉE A LA LOCATION.

« LOCATION DE LORGNETTES! » — C'est le cri que fait entendre dans chaque théâtre, au moment de commencer le spectacle ou dans les entr'actes, un industriel dont la spécialité est en effet de louer des lorgnettes aux spectateurs qui ont oublié de se munir de cet instrument utile. A cet effet, ledit industriel colporte, dans une petite boîte *ad hoc*, tout un chargement de ces instruments, parmi lesquels l'amateur n'a qu'à faire son choix.

LOGE. — C'est ainsi qu'on désignait, au siècle dernier, les petits théâtres de genre secondaire qui vivaient en compagnie si nombreuse dans nos grandes foires, les foires Saint-Germain, Saint-Laurent, Saint-Ovide, etc. On ne disait pas alors : le théâtre de Nicolet, ou le théâtre de Lalauze, ou le théâtre de Bienfait, mais la *loge* de Bienfait, celle de Lalauze ou celle de Nicolet.

LOGE INFERNALE. — Les comédiens de province donnaient ce nom naguère à certaine loge, — généralement une avant-scène de rez-de-chaussée, — occupée d'ordinaire par un certain nombre de jeunes gens riches et désœuvrés, qui venaient là, surtout à l'époque des débuts, dans l'unique but de faire du tapage pour troubler les artistes, de ricaner, de siffler, de *blaguer* à tort et à travers, avec un atticisme qui n'avait d'égal que leur imbécillité. Ces aimables farceurs avaient peu de souci des plaisirs du vrai public, de la situation des infortunés artistes qui étaient l'objet de leurs plaisanteries, et de leur propre dignité. Ils ne songeaient qu'à *s'amuser*, et ils employaient pour cela les moyens que leur intelligence mettait à leur disposition.

LOGE ROYALE. — Comme son nom l'indique, c'est la loge destinée au souverain dans certains théâtres importants. Dans quelques pays étrangers, c'est celle qui, au premier rang des loges, au fond de la salle, fait juste face à la scène. En France, au dix-huitième siècle, il y avait deux loges souveraines : celle du roi, placée à l'avant-scène, à la gauche du spectateur, et celle de la reine, lui faisant face, au côté opposé. Plus tard, il n'y eut plus qu'une loge royale, qui, devenue sous le second empire la loge impériale, occupait la gauche du spectateur. Depuis la proclamation de la troisième république, la loge impériale a naturellement disparu, et est devenue une loge comme les autres. Seule, la Société des concerts du Conservatoire a encore une loge réservée au chef de l'État : c'est la grande loge à salon qui fait face à la scène, et dans laquelle, lors des concours de l'École, prennent place les membres des jurys chargés de juger ces concours.

LOGES. — Dans une salle de spectacle on donne le nom de loges à des espèces de petits cabinets séparés les uns des autres par une mince cloison et qui, aux divers étages, forment une rangée qui fait tout le tour de la salle. Les loges sont de différentes capacités, et contiennent trois, quatre, cinq, six ou huit places. Selon la situation qu'elles occupent, il y a les loges du rez-de-chaussée, qu'on nomme le plus souvent *baignoires* (Voy. ce mot) et parfois loges de pourtour, puis les premières, deuxièmes, troisièmes, quatrièmes, loges, et loges du cintre, qui sont les plus élevées; il y a aussi les loges d'avant-scène, qui sont en dehors des rangées de loges proprement dites, et qui occupent les deux côtés de la scène. Enfin, selon la forme particulière à chaque théâtre et celle qu'affectent les loges, aussi bien que les particularités qui les distinguent, on les désigne sous une foule de noms divers : loges grillées, loges de face, loges de côté, loges découvertes, loges de foyer, loges de balcon, loges de galerie, loges à salon, etc., etc. (1) Les loges ne sont pas toujours les meilleures places, et cela dépend à la fois et de la configuration du théâtre et de la situation qu'elles occupent; mais elles offrent cet avantage qu'on y est en quelque sorte chez soi, qu'on n'y a point de voisinage incommode ou désagréable à redouter, et qu'on y est libre de ses mouvements.

En Italie, pour ce qui concerne les théâtres importants, les loges sont la *propriété* de ceux qui les occupent. Comme ce fait est généralement inconnu en France, quelques détails ici ne seront pas sans doute inutiles. Lorsque, chez nos voisins, on veut construire un théâtre nouveau, on forme naturellement, comme partout, une société d'actionnaires, qui, comme partout aussi, ont une part proportionnelle dans la propriété; mais ici cette part est effective et représentée par la possession des loges (*palchi*). Les loges, en effet, sont le bien absolu de ceux qui les possèdent, qui en ont la clef en poche et qui les font meubler et tapisser à leur volonté (ce qui, par parenthèse, produit parfois un singulier effet); c'est une propriété réelle, transmissible, comme une maison ou une pièce de terre, et qui acquiert souvent une grande valeur. Ainsi, par exemple, telle loge de second rang à la Scala, de Milan (le second rang est considéré comme le meilleur, le premier étant occupé par les baignoires), valait il y a quarante ans, au temps de la grande prospérité de ce théâtre, jusqu'à 70,000 francs. Les temps avaient bien changé il y a quelques années, car, me trouvant à Milan, j'entendis quelqu'un se plaindre qu'une excellente loge de face du quatrième rang, qu'il avait achetée vingt ans auparavant au prix de 32,000 francs, en valait à peine 12,000 actuellement. Les loges étant la propriété absolue de ceux qui les possèdent, il va sans dire qu'ils ont le droit de les occuper sans rétribution. Mais on ne peut cependant, tout en possédant une loge, pénétrer au théâtre sans payer l'*ingresso* (l'entrée), qui, pour la Scala par exemple, est ordinairement de cinq

(1) J'ignore d'où viennent certaines dénominations familières de loges, particulières à l'Opéra et en usage à ce théâtre au siècle dernier; mais en historien consciencieux, je dois les consigner ici. Dans le petit almanach *les Spectacles de Paris*, pour 1790, la liste des employés de l'Opéra mentionne, parmi les *Ouvreurs et Ouvreuses*, « le sieur Pigoreau, ouvrant la baignoire, les timballes (?), les crachoirs (!!). »

francs par personne pour la saison d'hiver, et de trois francs pour les autres saisons. C'est ce droit d'entrée qui est la meilleure source des revenus de l'entreprise, droit d'entrée unique pour toutes les places, au moins en ce qui concerne les grands théâtres (1).

LOGES D'ARTISTES. — Les loges sont les chambres dans lesquelles chaque artiste doit procéder à sa toilette de théâtre ; elles sont situées derrière la scène ou sur ses côtés, aux divers étages des escaliers de l'administration. Chacun des principaux sujets occupe une loge à lui seul réservée, dans laquelle il est absolument chez lui ; les acteurs secondaires s'habillent parfois deux ou trois dans une même loge ; quant aux choristes, aux figurants, aux comparses, aux danseuses du corps de ballet, il y a pour eux et pour elles des loges communes de huit, dix, quinze, vingt personnes et plus.

Dans les grands théâtres, la loge d'un artiste en renom forme parfois tout un petit appartement, avec antichambre, pièce principale, cabinets de toilette, etc. Les femmes surtout font de ces loges de petits réduits charmants, meublés et décorés avec le goût qui ne les quitte jamais. Les hommes s'y font volontiers de véritables petits musées, qui ne laissent pas d'offrir un certain intérêt. Le comédien passe une bonne partie de son temps dans sa loge, et l'on comprend qu'il veuille se la rendre le plus agréable possible. Au point de vue du mobilier professionnel, à part les porte-manteaux, qui sont toujours garnis de costumes, le meuble essentiel d'une loge d'artiste est la toilette et sa glace indispensable. C'est là qu'on « fait sa figure, » et c'est là que sont réunis tous les objets nécessaires à cette opération, selon l'emploi et le sexe de l'artiste : pots de rouge, flacons ou boîtes de blanc, cold-cream, poudre de riz, pompons, pattes de lièvre, pinceaux, crayons, couleurs diverses, gomme liquide, crêpés pour barbe et moustaches, etc. L'artiste procède seul à cette opération délicate et difficile ; pour le reste, il a, selon le sexe, à sa disposition, un habilleur ou une habilleuse spécialement attaché à sa personne, et qui est chargé de l'aider à se costumer.

Si l'on veut savoir ce que peuvent être les loges dans un théâtre immense comme l'Opéra, avec le personnel formidable d'un tel théâtre, on n'a qu'à consulter M. Nuitter, dont les renseignements ne sauraient être plus précis :

Pour le service de cet immense personnel il existe au nouvel Opéra 80 loges destinées aux sujets du chant et de la danse. Ces loges, réparties dans l'étendue de deux étages, se composent chacune d'une petite antichambre, de la loge proprement dite et d'un petit cabinet de toilette. La loge est garnie de deux glaces, dont une, placée à peu de hauteur du sol, permet de se voir des pieds à la tête ; de quatre becs de gaz, placés de chaque côté des glaces ; deux de ces becs, ajustés à un tube souple, glissent le long d'une tringle, où ils peuvent être maintenus à telle hauteur qu'on le désire. Enfin il y a dans chaque loge une cheminée et une bouche de calorifère, afin que l'artiste puisse choisir à son gré la chaleur sèche ou la chaleur humide.

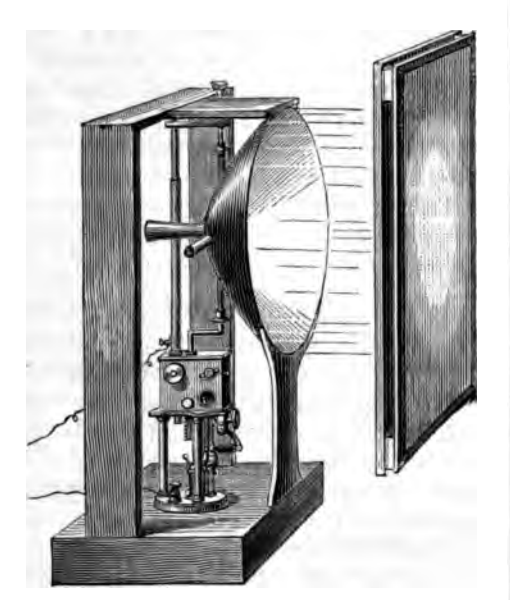
Outre les loges des sujets, il existe : une grande loge de 60 places avec autant d'armoires pour les chœurs hommes ; une loge de 50 places avec 50 toilettes pour les chœurs dames ; une loge de 12 places pour les élèves du chant ; une loge de 12 places pour les enfants de chœurs ; une loge de 34 places avec autant d'armoires pour le corps de ballet (hommes) ; une loge de 20 places avec autant de toilettes pour les danseuses coryphées ; une loge de 20 toilettes pour les danseuses du premier quadrille ; une loge de 20 toilettes pour les danseuses du deuxième quadrille ; une loge de 20 toilettes pour les danseuses élèves ; une loge de 20 toilettes pour les marcheuses ; une loge de 190 places pour les comparses. C'est, comme on le voit, un total de 538 personnes, pour lesquelles est organisé le service de l'habillement. A proximité des loges se trouvent deux postes pour les coiffeurs et deux postes à chaque étage pour les avertisseurs.

LOGES D'AVANT-SCÈNE. — Voy. AVANT-SCÈNE.

LOINTAIN. — Le *lointain* est la partie la plus reculée de la scène, celle qui est limitée par le mur du fond. Celle qui lui est opposée, qui forme l'avant-scène, s'appelle la *face*.

(1) En Italie, on ne dit pas, comme chez nous : premières, secondes loges, etc., mais loges de premier, de second rang : *palchi di prima, di seconda fila*, etc.

LOUP. — Le loup est assez difficile à décrire, et présente un côté un peu mystérieux. Ce n'est guère qu'aux répétitions qu'on entend parler de lui, par ce fait que tous les efforts tendent alors à ce que sa présence ne se produise pas aux représentations. Lorsque, pendant les études d'une pièce, une scène ou un fragment de scène ne se présente pas d'une façon normale, naturelle, qu'on sent instinctivement, sans pouvoir le nettement définir, que la situation offre quelque chose de vague, d'incomplet, de confus, qui doit troubler l'esprit du spectateur et ne pas le laisser satisfait, on dit qu'il y a un *loup*. On étudie le passage alors ; chacun : auteur, acteurs, directeur, régisseur, y met du sien ; on cherche, on coupe, on ajoute, on corrige, et, en fin de compte, à force de travail et de bonne volonté, on finit par tuer le *loup* et par remédier au mal.

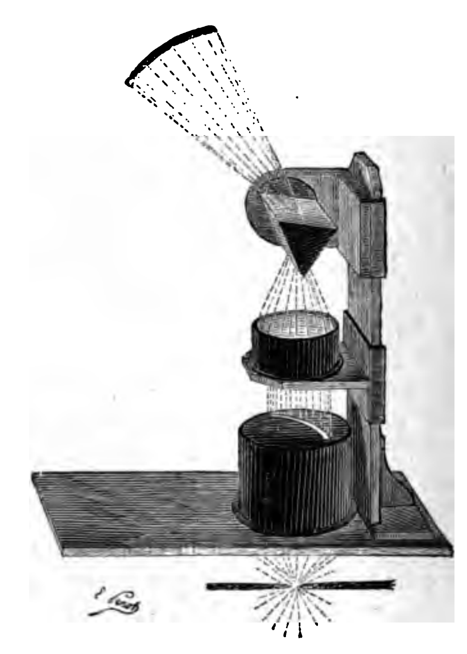


Lumière électrique. Appareil employé dans *le Prophète*, pour la représentation du soleil.

LUMIÈRE ÉLECTRIQUE. — Si l'on n'a pu parvenir encore — ce qui pourtant ne saurait tarder — à faire servir l'électricité à l'éclairage normal de nos théâtres (Voy. ÉCLAIRAGE), depuis longtemps déjà la lumière électrique concourt d'une façon brillante à l'éclat et à la splendeur de leur mise en scène ; on peut même dire que, sous ce rapport, elle a quelque peu révolutionné les coutumes ayant cours.

C'est de 1846 que datent les premiers essais en ce genre, et c'est à cette époque que la lumière électrique fit sa première apparition à l'Opéra, pour le fameux effet de soleil levant du *Prophète*. Je vais emprunter à M. Ch. Nuitter (1) quelques détails sur son emploi à ce théâtre :

La lumière électrique se prête aux effets les plus divers. Non seulement elle produit un éclairage dont nul autre foyer lumineux ne pourrait égaler l'intensité, mais elle vient en aide au décorateur pour l'imitation des phénomènes physiques ou la réalisation d'effets féeriques. Elle colore l'eau d'une fontaine, qu'elle rend lumineuse ; elle projette sur les murs d'une église les reflets de vitraux éclairés par le soleil ; elle produit les éclairs ; elle traverse un prisme et fait paraître sur une toile peinte un véritable arc-en-ciel. Le spectateur, habitué maintenant à la perfection toute scientifique de ces divers effets, sourirait sans doute si on lui montrait *l'arc-en-ciel en serrurerie et toile transpa-*



Lumière électrique. Appareil pour la production de l'arc-en-ciel sur la scène.

(1) *Le Nouvel Opéra.*

rente que nous trouvons mentionné, en 1748, dans l'inventaire des décors de l'Opéra.

Le laboratoire destiné à la préparation des piles électriques a été placé au nouvel Opéra dans une des salles du rez-de-chaussée. On a ainsi évité tous les inconvénients que peut présenter le transport des acides dans les étages supérieurs du bâtiment. Cette salle, d'environ cinquante mètres superficiels, est garnie de six longues tables en chêne, couvertes chacune d'une épaisse feuille de verre qui les préserve de l'action corrosive des acides et place la pile dans des conditions parfaites d'isolement. Sur ces feuilles de verre sont rangés les éléments des piles électriques, système Bunsen, grand modèle. Le nombre de ces éléments, qui était de 60 à l'ancien Opéra, a été porté à 70, en raison de l'agrandissement des surfaces à éclairer et de la résistance produite par la grande longueur des fils. La distance que le courant électrique doit parcourir, de la salle des piles au point le plus éloigné de la scène, est de 122 mètres, et la longueur totale des fils pour le service de la lumière électrique est d'environ 1,200 mètres... Le courant électrique partant de la pile est transmis à l'appareil produisant sur le théâtre les différents effets exigés par la mise en scène. Cet appareil se compose d'une lampe



L'arc-en-ciel dans l'opéra de *Moïse*.

à régulateur automatique placée dans une lanterne en bois munie d'une lentille et d'un miroir en verre argenté. Cet appareil est disposé de façon à prendre toutes les inclinaisons nécessaires pour produire les effets demandés, pour faire suivre tel personnage ou tel groupe par un rayon lumineux, etc.

A l'organisation de la lumière électrique, M. Dubosc a joint celle de la lumière Drummond. Une double canalisatien spéciale de gaz d'éclairage et d'oxygène permet la production de cette lumière, moins intense que celle de l'électricité...

Un pont a été disposé au-dessous du cintre, de côté et dans toute la longueur de la scène, pour le service de l'éclairage électrique. Des prises de courants, placées à chaque plan ainsi que sur le théâtre et dans les dessous, permettent, à tel point donné, de relier les appareils avec les générateurs d'électricité.

Telle est l'installation de ce service au nouvel Opéra. On voit qu'elle se prête à tous les besoins du théâtre.

Les dessins qui accompagnent cet article donnent une idée des effets produits à la scène par l'emploi de la lumière électrique, qui est une source d'effets puissants, variés, toujours nouveaux et parfois merveilleux, surtout quand elle opère dans un milieu vaste et grandiose comme celui de l'Opéra. Sans être outillés d'une façon aussi complète que celui-ci, tous nos grands théâtres sont maintenant très bien

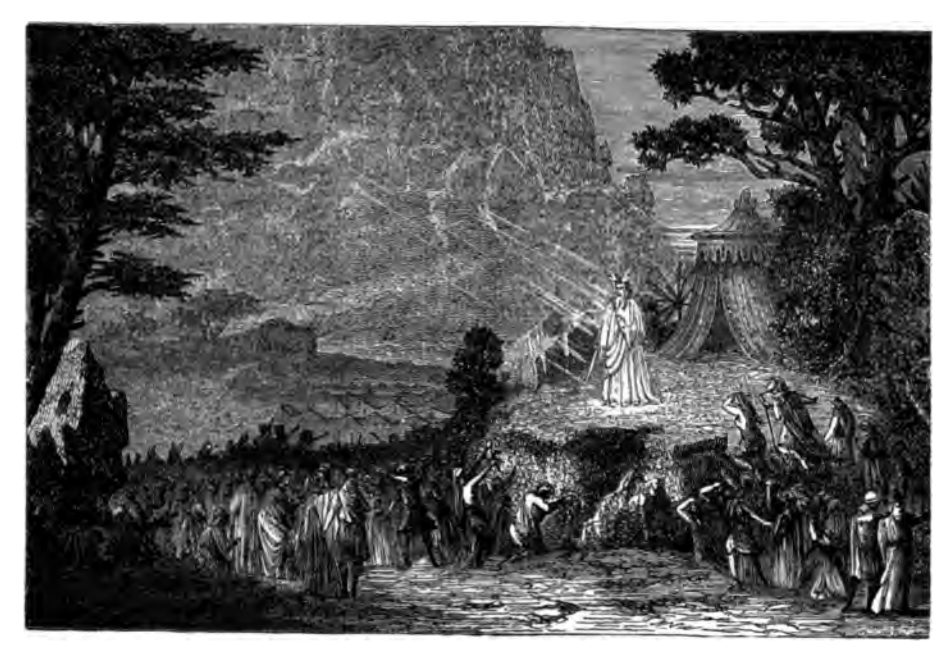
aménagés pour ce qui concerne la production et l'emploi de la lumière électrique.

LUMINARISTE. — Voy. LAMPISTE.

LUSTRE. — Placé sous le plafond et dans le centre même du vaisseau, le lustre, on le sait, est le principal appareil d'éclairage d'une salle de spectacle. Autrefois, certaines salles en possédaient plusieurs, de petites dimensions; aujourd'hui, on se borne à peu près partout à un lustre unique et d'une grande puissance éclairante.

L'emploi du lustre a été souvent l'objet de certaines critiques, qui n'étaient pas toutes sans fondement. M. Charles Garnier, l'habile architecte de l'Opéra, prit un jour sa défense avec une éloquence véritable, et traça ce qu'on pourrait appeler l' « éloge du lustre. » Le morceau est joli, et vaut d'être reproduit (1) :

... Arrivons donc à ce lustre que je soutiens et que j'aime; la besogne est facile, car je n'ai pas à décrire un objet que tout le monde connaît; je veux seulement combattre les reproches qui lui sont faits et que j'ai déjà indiqués : celui de gêner les spectateurs des quatrièmes loges, et celui de masquer une partie de la voûte de la salle.



Scène de l'opéra de *Moïse*.

J'accorde très bien que dans plusieurs théâtres le lustre gêne la vue de quelques spectateurs; mais cet inconvénient tient bien plutôt à la salle qu'au lustre tel qu'il devrait être. Si, comme à l'Opéra actuel et dans quelques autres théâtres, la salle, au lieu d'être terminée par un plafond, l'était par une voûte ou voussure, la place serait suffisante pour pouvoir placer le lustre assez haut, et, pour qu'il ne gênât pas les quatrièmes loges ou les cintres, il suffirait de donner à ce lustre plus de développement en largeur et moins en hauteur, pour concourir au même résultat éclairant. Si les lustres sont petits et mesquins et qu'il faille les descendre assez bas pour bien éclairer la salle, n'accusez pas le système général, mais bien l'engin particulier. Si le plafond commence tout de suite au-dessus des spectateurs des rangs du haut et que le lustre doive par suite être placé au niveau des troisièmes loges, accusez la forme de la salle, mais non pas le foyer central. Si le lustre est dessiné en forme de poire longue, accusez cette forme mal venue et illogique, mais absolvez le lustre large et peu élevé. Rendez-vous bien compte d'où vient l'obstacle, demandez-vous comment on peut le supprimer, et

(1) C'était dans un rapport au ministre des beaux-arts, et à propos du système d'éclairage à appliquer à la nouvelle salle de l'Opéra.

vous verrez bientôt qu'au lieu de subir une condamnation banale, il ne s'agit que de faire une étude facile sur la composition de la salle, sur les dimensions du lustre, sur la hauteur de son point de suspension, et que l'inconvénient signalé disparaîtra bientôt...

Les reproches faits au lustre sont donc mal fondés; il est toujours possible d'atténuer et même

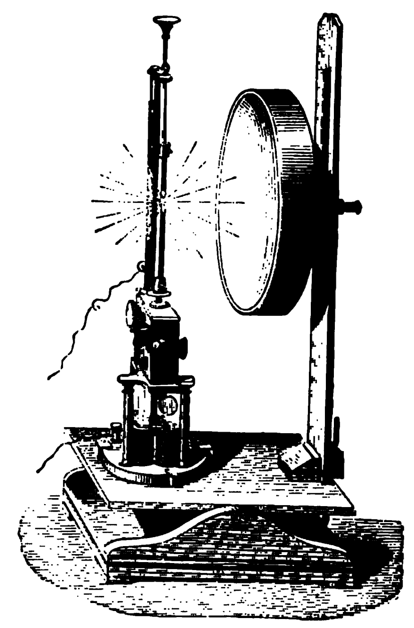


Lampe électrique pour l'éclairage d'un personnage en scène.

d'éviter les inconvénients qu'on signale, il est impossible de remplacer ce charmant foyer lumineux.

Qui pourrait donner à la salle cette joyeuse animation, si ce n'est cette lumière directe et visible, qui se joue dans les contours et accuse les saillies? Qui pourrait, si ce n'est le lustre, donner cette variété de formes dans la disposition des flammes, ces points lumineux groupés et étagés, ces tons fauves de l'or piquetés de points brillants, et ces reflets cristallins? Tout se tient, tout s'enchaîne; c'est une gerbe de feu, de diamants et de lueurs dont la forme gracieuse, la ceinture miroitante est le complément indispensable de toute salle de fête.

N'avais-je point raison? et, pour être bien plus vivant qu'académique, n'est-ce point là



Lampe électrique à miroir pour l'éclairage d'un point de la scène.

un véritable « éloge du lustre (1)? » (Voy. PLAFOND LUMINEUX.)

(1) Avant l'emploi du gaz, les lustres de nos théâtres étaient éclairés à l'huile, et il n'y a pas plus d'un siècle qu'on fit l'essai d'un lustre unique éclairant la salle. Voici ce qu'on lit dans le petit almanach *les Spectacles de Paris* pour 1785, au chapitre de la Comédie-Française : — « A la rentrée d'après Pâques, on a fait l'essai d'une nouvelle manière d'éclairer la salle, suivant le procédé de MM. Lange et Quinquet. Il consiste en un lustre placé au milieu de la salle, qui répand partout une lumière très vive, très égale, et en même temps très agréable. »

M

MACCUS. — Personnage de la farce antique, très populaire chez les Latins, et qui semble avoir pris naissance chez les Osques, dans la Campanie, province du pays napolitain, d'où il passa à Rome. On croit que le Maccus fut un type comique représenté tout à la fois par des acteurs vivants et par des marionnettes, semblable en cela au Pulcinella napolitain et à notre propre Polichinelle, auxquels on prétend qu'il a donné naissance. Quelques-uns le représentent, d'après certains monuments antiques, la tête entièrement nue, avec de grandes oreilles, un nez prodigieusement camard, le visage grimaçant, la physionomie d'un sot gourmand, ivrogne et débauché, et une double bosse devant et derrière. Ch. Magnin, après avoir rappelé ce physique horriblement difforme qu'on prête à Maccus, proteste cependant, dans son *Histoire des Marionnettes*, contre la laideur hideuse que, selon lui, on lui accorde trop bénévolement : — « J'ai tort, dit-il, de donner ici, suivant un mauvais usage, le nom de Maccus à tous ces bossus obscènes. Le véritable Maccus de Campanie n'a rien de ces difformités hors de nature. Plusieurs statuettes antiques, et, en première ligne, celle de bronze trouvée à Rome en 1727, nous le représentent le *sternum* et les épaules légèrement arqués et la tunique serrée à la taille. C'est là le seul Maccus que le Pulcinella napolitain puisse re-

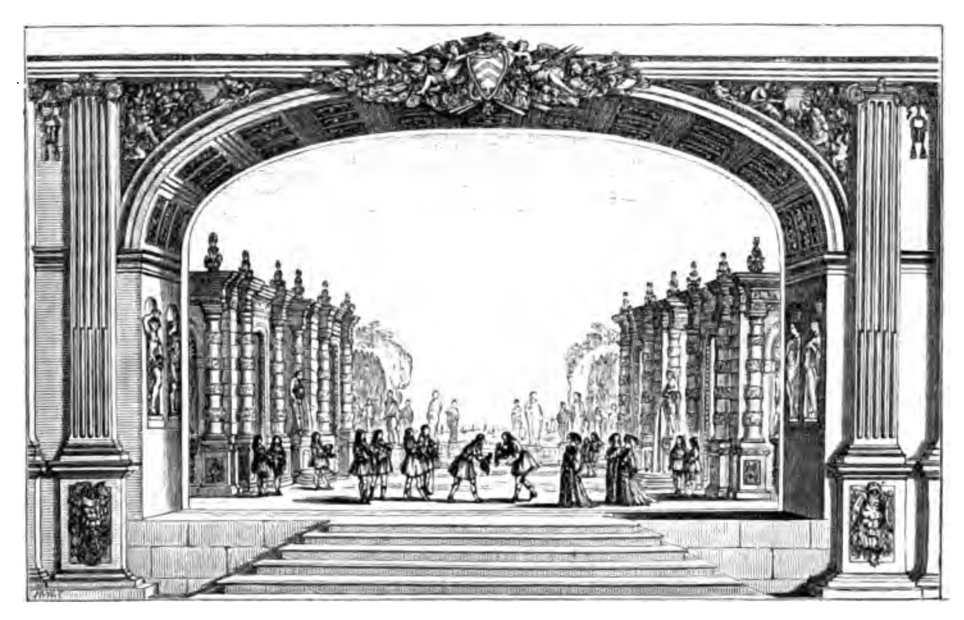


Machinerie théâtrale. — Aménagement et plantation d'un décor au dix-septième siècle, d'après Callot.

vendiquer pour son ancêtre. » Ce qui est certain, c'est que Maccus fut la plus célèbre des marionnettes antiques.

MACHINERIE THÉATRALE. — Le mot *machinerie* n'est pas admis par les lexicographes ; mais il est absolument passé dans la langue théâtrale, et son utilité pratique lui donne forcément cours dans le langage usuel. Ce mot de machinerie semble comprendre tout à la fois et l'ensemble des instruments, appareils, engins de toutes sortes dont l'emploi est destiné à assurer le jeu des machines (treuils, tambours, moufles, cordages, etc.), et l'art si complexe et si difficile du machiniste, art auquel se rapportent la construction, l'équipe et la plantation des décors, puis l'exécution et la manœuvre des trucs, la confection des praticables, le jeu des trappes, des apparitions, des travestissements, des transformations, en un mot l'organisation, l'aménagement, la mise en œuvre et en mouvement de tout ce qui concourt à l'action scénique au point de vue matériel et décoratif.

Ce n'est pas sans un certain étonnement que l'on peut constater un fait assez singulier :



Machinerie théâtrale. — Plantation d'un décor de *Mirame*, tragédie du cardinal de Richelieu

c'est qu'à une époque où la mécanique opère des prodiges sans nombre, où l'emploi de la vapeur, de l'électricité, des forces hydrauliques, change la face du monde industriel et nous fait assister chaque jour à des miracles nouveaux, la machinerie théâtrale est restée presque complètement stationnaire, et demeure, à peu de chose près, ce qu'elle était il y a plus de deux siècles. On peut se rendre compte de ce fait en consultant l'*Encyclopédie*, les livres spéciaux de Boullet, machiniste de l'Opéra, et du colonel Grobert, publiés au commencement de ce siècle, les monographies des théâtres construits dans ces dernières années ; on y verra que les procédés, les moyens employés n'ont pas varié depuis deux cents ans, et que les modifications apportées dans le jeu des machines sont à peu près insignifiantes. Je vais emprunter ici quelques renseignements à M. Ch. Nuitter, qui a traité la question avec soin :

A l'origine, tous les décors étaient construits de la même manière, et les théâtres que les marchands de jouets fabriquent pour les enfants peuvent en donner l'idée. Ces décors présentaient un parallélisme complet, d'après une perspective régulière, toujours pris de face. De chaque côté était placée une série de coulisses. A chaque plan elles diminuaient de hauteur et se rapprochaient du centre

de la scène. Les plafonds ou bandes d'air qui les accompagnaient, s'abaissant progressivement, laissaient au fond un étroit espace fermé par un rideau, ou souvent même par un châssis. Voilà quelles étaient les dispositions des anciens décors. Les améliorations apportées par Servandoni en 1726 consistèrent dans un emploi plus ingénieux des ressources de la peinture et des illusions de la perspective, mais la machinerie resta la même.

Les moyens mécaniques qui mettaient en jeu les décors étaient bien simples. On accrochait les châssis ou coulisses à des portants fixés sur des chariots qui roulaient dans le dessous sur une espèce de rail. A chaque plan, ces portants étaient doubles. Les chariots étaient reliés à un treuil unique placé au centre des dessous, de telle façon qu'à chaque tour de treuil l'un des portants d'un même plan avançait sur le théâtre, tandis que l'autre reculait dans les coulisses hors de la vue du public. On enlevait alors le châssis fixé à ce dernier portant et on le remplaçait par celui qui devait apparaître au prochain changement. Il suffisait d'un nouveau tour de treuil pour produire un mouvement inverse. Tour à tour chaque portant reculait ainsi pour reparaître revêtu d'un nouveau décor...

Ce système de machinerie s'appliquait aussi bien à un paysage, où chaque coulisse représentait ordinairement un groupe d'arbres, qu'à un intérieur. De chaque côté, dans ce cas, c'était encore une série de châssis, présentés de face, où les lignes obliques de la perspective se raccordaient tant bien que mal. Les portes et les fenêtres n'existaient qu'en peinture. Les entrées des acteurs se faisaient tout simplement en passant entre deux coulisses. De face, à un point convenable, un décor d'architecture traité de cette façon pouvait produire quelque illusion; mais pour peu qu'on fût placé de côté, qu'on montât aux secondes ou aux troisièmes loges, les lignes de perspective ne se raccordaient plus et la confusion était complète. Les décorateurs employaient fréquemment alors pour les intérieurs des séries de colonnes qui rendaient les défauts de la plantation moins visibles. Jusque de nos jours on avait conservé l'usage de quelques décors de ce genre. Le salon qui a servi aux dernières représentations de *Lucie de Lamermoor* était encore construit de cette façon.

Dans ces décorations, il n'y avait pas de praticables, c'est-à-dire de ces constructions légères qui, placées derrière les châssis, permettent de faire descendre ou monter les personnages, de leur faire gravir les marches d'un escalier, traverser un pont, etc.

Les anciens machinistes n'en réalisaient pas moins des effets très compliqués. Leurs efforts se portaient sur les apparitions, les gloires, les vols. Le répertoire de l'Opéra était depuis l'origine presque exclusivement emprunté à la mythologie; il n'y avait guère d'ouvrages où l'on ne vît les dieux descendre de l'Olympe, les démons sortir des enfers ou s'y précipiter. Nous ne pouvons mieux faire comprendre ce qu'était alors l'art du machiniste qu'en empruntant aux livrets de l'époque la description de quelques-uns des effets qui furent le plus admirés.

Voici quelle était au prologue de *Cadmus*, en 1674, la scène du *Dragon*. On se trouvait d'abord dans une campagne riante. « Les danseuses rustiques qui ont suivi le dieu Pan commencent une fête qui est interrompue par une espèce de nuit qui obscurcit tout à coup le théâtre, ce qui oblige l'assemblée champêtre à fuir en poussant des cris de terreur qui font une manière de concert affreux avec les bruits souterrains. Dans cette obscurité soudaine, l'*Envie* sort de son antre qui s'ouvre au milieu du théâtre. Elle évoque le monstrueux serpent *Python*, qui paraît dans son marais bourbeux jetant des feux par la gueule et par les yeux, qui forment la seule lumière qui éclaire le théâtre. Elle appelle les vents les plus impétueux pour seconder sa fureur. Elle en fait sortir quatre de ceux qui sont renfermés dans les cavernes souterraines, et elle en fait descendre quatre autres de ceux qui forment les orages. Tous ces vents, après avoir volé et s'être croisés dans l'air, viennent se ranger autour d'elle... Des traits enflammés percent l'épaisseur des nuages et fondent sur le serpent *Python*, qui, après s'être débattu quelque temps en l'air, tombe enfin tout embrasé dans son marais bourbeux. Une pluie de feu se répand sur toute la scène et contraint l'*Envie* de s'abîmer avec les quatre vents souterrains, tandis que les quatre vents de l'air s'envolent. Dans le même instant, les nuages se dissipent et le théâtre devient entièrement éclairé. »

Quelques-uns de ces effets étaient sans doute exécutés d'une façon un peu naïve. Le tableau n'en est pas moins assez compliqué et met en jeu des ressources fort diverses.

En 1727, au cinquième acte de *Proserpine*, on voyait un désert avec des roches et des troncs d'arbres entre lesquels un torrent se précipitait d'une hauteur de vingt pieds. La chute d'eau était imitée par plusieurs gazes d'argent qui formaient la cascade au moyen de deux roues de douze pieds de diamètre chacune. Le mouvement de l'eau agitée par la chute du torrent se faisait par le moyen de trois espèces de colonnes torses irrégulières, de

différentes proportions et placées horizontalement, qui tournaient dans le même sens.

Pour terminer sur ce chapitre, empruntons au même document la description d'un décor exécuté en 1734, à la reprise de *Philomèle*, par Parrocel le fils, d'Avignon. « Le palais et la ville paroissoient en feu. On voyoit sortir les flammes de toutes parts et la charpente tomber embrasée. Ces flammes étoient faites par le moyen de plusieurs fers contournés en forme de flammes, recouverts de toiles transparentes, peintes en feu, et par une quantité de lumières derrière. Des étoupes, de l'arcanson et de l'artifice brûlant en flammes réelles à côté de celles qui étoient peintes, mêlés de plusieurs étincelles et tourbillons de feu et de fumée, le bruit que les grosses pièces de charpente faisoient en tombant ainsi allumées, augmentoient l'étonnement et représentoient au vrai la destruction et les effets d'un incendie, de sorte que plusieurs spectateurs effrayés furent sur le point de se sauver. »

On voit que dès cette époque les machinistes savaient produire une illusion assez complète. De nos jours, l'eau et le feu sont encore imités par des moyens analogues. Un seul agent nouveau a été introduit au théâtre ; c'est la lumière électrique, dont les effets sont si brillants et si variés...

A partir de 1829, le rideau de l'Opéra, s'abaissant à chaque acte, permit de construire les escaliers de *la Tentation*, des *Huguenots*, le pont de *Guillaume Tell* et d'autres praticables qu'il n'eût pas été possible de faire venir à vue. En même temps on put pour les salons, pour les intérieurs, se servir de décors fermés ; quant aux moyens mécaniques, ils furent toujours les mêmes. La manœuvre a continué à se faire à main d'homme. Les machinistes enlèvent et portent en équilibre les châssis de dix à douze mètres de hauteur. Pour le jeu des rideaux et des fermes, un système de contrepoids facilite le travail. C'est tout, et c'est ce qui existait à l'origine de l'Opéra.

On voit que, ainsi que nous le disions plus haut, les procédés de la machinerie théâtrale restent aujourd'hui ce qu'ils étaient jadis. On n'a, pour s'en convaincre, qu'à voir les dessins de machines donnés, il y a un siècle, par l'*Encyclopédie*, ceux publiés en 1801 par Boullet, chef machiniste de l'Opéra, dans son *Essai sur l'art de construire les théâtres*, enfin ceux du gentil livre de J. Moynet, *l'Envers du théâtre*, publié il y a dix ans ; on verra, par la comparaison de ces différents ouvrages, que les moyens et les instruments sont demeurés exactement les mêmes. Il est juste d'ajouter, toutefois, que l'habileté des décorateurs et des machinistes ayant fait de grands progrès, on obtient aujourd'hui des effets beaucoup plus puissants, plus artistiques, plus saisissants que ceux auxquels nos pères étaient habitués.

Pour terminer cet article, il ne me semble pas inutile de grouper ici presque tous les mots qui forment le vocabulaire de la langue du machiniste ; on verra, par l'étendue relative de ce vocabulaire, quelle est l'importance de l'art de la machinerie théâtrale :

Ame.	*Fil.*
Appuyer.	*Filer.*
Bâti.	*Gloire.*
Brigade.	*Gril.*
Brigadier.	*Guinder.*
Cassette.	*Herse.*
Changement.	*Levée.*
Changement à vue.	*Lointain.*
Chapeau de ferme.	*Manœuvre.*
Charger.	*Mât.*
Chariot.	*Moufle.*
Châssis.	*Plafond.*
Châssis oblique.	*Plan.*
Châssis à développement.	*Plancher.*
	Plantation.
Cintre.	*Planter.*
Commande.	*Poignée.*
Contre poids.	*Pont volant.*
Cheminée des contrepoids.	*Portant.*
	Praticable.
Corridor du cintre.	*Raccordement.*
Costière.	*Reculée.*
Côté cour.	*Régler.*
Côté jardin.	*Rue.*
Couplet.	*Sablière.*
Dessous.	*Suspension.*
Dessus.	*Tambour.*
Équipe.	*Tiroir.*
Équiper.	*Traînée.*
Face.	*Trappe.*
Fausse rue.	*Trappe anglaise.*
Faux châssis.	*Trappillon.*
Faux fil.	*Treuil.*
Ferme.	*Truc.*
Feuillure.	*Vol.*

Tous ces termes s'appliquent soit au personnel, soit au matériel, soit aux instruments, soit à l'espace, soit enfin au travail. On trouvera à

leur place, dans ce Dictionnaire, l'explication du plus grand nombre et des plus importants.

MACHINES. — On donne le nom de *machines*, au théâtre, à tous les procédés mécaniques à l'aide desquels on produit sur la scène un mouvement matériel instantané, et aussi à l'effet produit par ce mouvement ; le jeu d'une trappe, l'apparition ou la disparition rapide d'un personnage ou d'un objet, une transformation, un travestissement, un truc, un vol, une gloire, tout cela forme autant de machines, destinées à surprendre, à charmer, à éblouir l'œil du spectateur, toujours heureux d'assister à ces prodiges scéniques. Dès le milieu du dix-septième siècle, nos théâtres connaissaient



Frontispice d'*Alceste*, opéra de Quinault et Lully (1674), d'après le dessin de François Chauveau, reproduisant des détails compliqués de décors et de machines.

l'emploi de machines très compliquées, et l'un d'eux surtout, celui du Marais, se fit une grande renommée en ce genre et attira tout Paris par l'éclat de ses « pièces à machines, » qui ne le cédaient guère, sous ce rapport, à nos grandes féeries modernes. (Voy. Féerie.) Louis XIV fit même construire, aux Tuileries, une salle de spectacle qui reçut le nom de *Salle des machines*, parce qu'elle était spécialement aménagée pour rendre plus parfait le jeu des machines qu'on y devait employer. Notre Opéra, dès sa naissance, porta tous ses efforts de ce côté, et aucun théâtre ne lui fut jamais supérieur pour l'emploi des machines, leur splendeur et leur perfection.

Au reste, les machines de théâtre ne sont point une invention des modernes, et l'antiquité les connaissait. Voici ce que dit Chamfort à ce sujet :

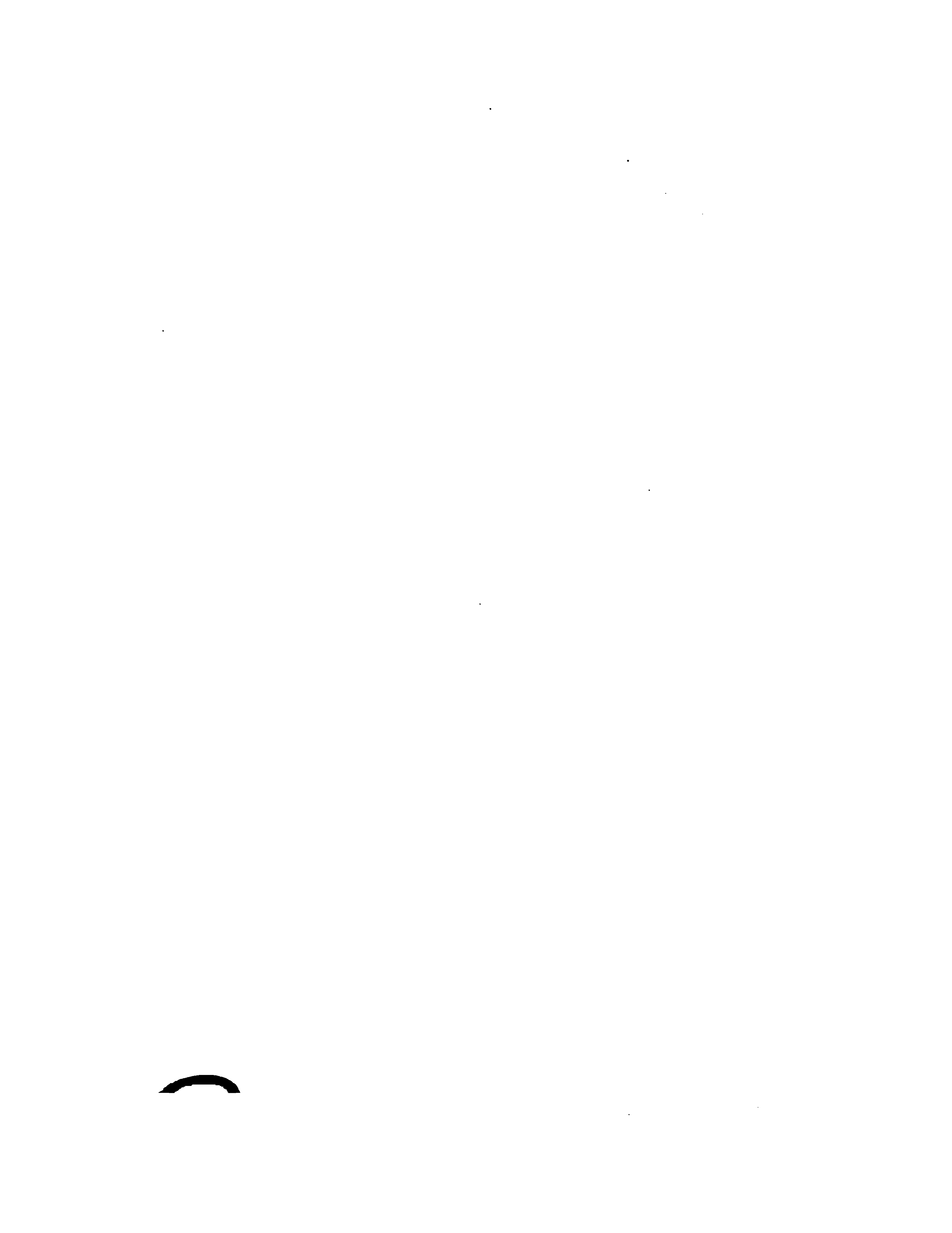
Les anciens en avoient de plusieurs sortes dans



Spiegel lith. — Imp. F. Didot & Cie Paris

DÉCOR POUR LE THÉÂTRE DU CHÂTEAU DE VERSAILLES.

Esquisse originale se rattachant aux projets de Mansard et de Vigarani présentés en 1685. *Propriété de l'Éditeur*



leurs théâtres, tant celles qui étoient placées dans l'espace ménagé derrière la scène, que celles qui étoient sous les portes de retour, pour introduire d'un côté les dieux des bois et des campagnes, et de l'autre les divinités de la mer. Il y en avoit aussi d'autres au-dessus de la scène pour les dieux célestes, et enfin d'autres sous le théâtre pour les ombres, les Furies et les autres divinités infernales. Ces dernières étoient à peu près semblables à celles dont nous nous servons pour ce sujet. Pollux nous apprend que c'étoient des espèces de trapes qui élevoient les acteurs au niveau de la scène, et qui redescendoient ensuite sous le théâtre par le relâchement des forces qui les avoient fait monter. Ces forces consistoient, comme celles de nos théâtres, en des cordes, des roues, des contrepoids. Les machines qui étoient sur les portes de retour étoient des machines tournantes sur elles-mêmes, qui avoient trois faces différentes, et qui se tournoient d'un et d'autre côté, selon les dieux à qui elles servoient. Mais de toutes ces machines, il n'y en avoit point dont l'usage fût plus ordinaire que celles qui descendoient du ciel dans les dénouemens, et dans lesquelles les dieux venoient, pour ainsi dire, au secours du poète. Ces machines avoient même assez de rapport avec celles de nos cintres, car, au mouvement près, les usages en étoient les mêmes, et les anciens en avoient, comme nous, de trois sortes en général : les unes, qui ne descendoient point jusqu'en bas, et qui ne faisoient que traverser le théâtre; d'autres, dans lesquelles les dieux descendoient jusques sur la scène, et de troisièmes, qui servoient à élever ou à soutenir en l'air les personnes qui sembloient voler. Comme ces dernières étoient toutes semblables à celles de nos vols, elles étoient sujettes aux mêmes accidens : car nous voyons dans Suétone qu'un acteur qui jouoit le rôle d'Icare, et dont la machine eut malheureusement le même sort, alla tomber près de l'endroit où étoit placé Néron et couvrit de sang ceux qui étoient autour de lui. Mais quoique ces machines eussent assez de rapport avec celles de nos cintres, comme le théâtre des anciens avoit toute son étendue en largeur, et que d'ailleurs il n'étoit point couvert, les mouvemens en étoient fort différens; car au lieu d'être emportées, comme les nôtres, par des châssis courans dans les charpentes en plafond, elles étoient guindées à une espèce de grue, dont le col passoit par-dessus la scène, et qui, tournant sur elle-même pendant que les contre-poids faisoient monter ou descendre ces machines, leur faisoient décrire des courbes composées de son mouvement circulaire et de leur direction verticale, c'est-à-dire une ligne en forme de vis de bas en haut, ou de haut en bas, à celles qui ne faisoient que monter ou descendre d'un côté du théâtre à l'autre, et différentes demi-ellipses à celles qui, après être descendues d'un côté jusqu'au milieu du théâtre, remontoient de l'autre jusqu'au-dessus de la scène, d'où elles étoient toutes rappelées dans un endroit du *postscenium*, où leurs mouvemens étoient placés.

Il faut remarquer que si le principe du mouvement est toujours à peu près le même, si les procédés employés n'ont guère changé, cependant les machines de nos théâtres modernes sont beaucoup plus compliquées, beaucoup plus variées que celles des anciens, et qu'on obtient aujourd'hui des effets incomparablement plus puissants. Certains théâtres, à Paris, tels que l'Opéra, le Châtelet, la Porte-Saint-Martin, la Gaîté, spécialement organisés pour le jeu des machines, obtiennent des résultats véritablement surprenants, et les Anglais, qui ont poussé très loin les recherches en ce sens, ne nous sont nullement inférieurs. Il est même arrivé que sur de petites scènes, telles que celle des Variétés, qui ne sont machinées que d'une façon en quelque sorte rudimentaire, on a produit des effets aussi agréables que curieux.

MACHINISTE EN CHEF. — Dans un grand théâtre, le machiniste en chef est un personnage fort important; on s'en rend facilement compte en songeant au talent qu'il doit déployer et à la responsabilité énorme qui pèse sur lui. C'est lui qui doit procéder à la construction de tous les châssis de décors, de tous les praticables, de tous les bâtis, qui doit régler les plantations, exécuter les trucs et en régler le jeu, établir le mouvement des trappes et trappillons, équiper toutes les parties de la décoration, organiser les manœuvres, commander à un nombreux personnel en fixant à chacun la tâche qui lui incombe, envisager l'ensemble et surveiller les mille détails de la machinerie, parer aux accidents qui peuvent se produire, veiller sans cesse à la confection, à l'entretien et au renouvellement d'un matériel très coûteux, se faire obéir sans hésitation de tous ses subordonnés, avoir l'œil partout et sur tous pour éviter toute surprise, tout faux mouvement, toute erreur, dont les conséquences pour-

raient être incalculables, soit au point de vue de la marche des représentations, soit en ce qui concerne la sûreté des personnes et du théâtre même, que sais-je ? Un machiniste habile, on le comprend, est un homme précieux, qui doit joindre les qualités du caractère, l'autorité du commandement, le sang-froid dans le danger, au talent de l'artiste et aux connaissances professionnelles. Le machiniste doit être tout à la fois menuisier, charpentier, ébéniste, serrurier, mécanicien ; l'étude du dessin, celle de la dynamique, lui sont indispensables ; il ne doit être étranger ni à la physique, ni à la chimie, auxquelles il peut emprunter de précieux effets ; son imagination doit être sans cesse éveillée pour la construction des trucs, qui exige un véritable génie d'invention et une souplesse d'esprit infinie pour la découverte des moyens à employer ; enfin il lui faut avoir le coup d'œil net, rapide et sûr pour remédier aux défauts possibles d'une décoration, régler la marche et le mouvement de chacune d'elles et aider le peintre dans la recherche et le jeu des effets de lumière. En un mot, le chef machiniste est l'âme du théâtre au point de vue matériel, celui qui, à ce point de vue, est seul responsable devant la direction et devant le public de tout ce qui se produit sur la scène, et dont l'autorité doit être telle que pas un fil, pas un fétu, pas un lambeau de toile ne puisse être dérangé sur le théâtre, dans les dessous ou dans les dessus, sans son ordre ou son assentiment.

On ne trouvera peut-être pas ici sans quelque intérêt la liste à peu près complète des chefs machinistes qui se sont succédé à l'Opéra depuis un siècle et demi. Le premier dont j'aie retrouvé la trace s'appelait François Lejeune, et était attaché à ce théâtre vers 1730 ; il eut un fils qui fut un des bons acteurs de la Comédie-Italienne. Vingt ans après, en 1750, le machiniste en chef était un nommé Arnoult, qui eut pour successeur, en 1757, un nommé Girault. Après celui-ci nous voyons venir, en 1778, un praticien fort distingué, Boullet, auteur d'un intéressant *Essai sur l'art de construire les théâtres ;* Boullet, on peut le dire, mourut au feu ; un soir de l'année 1804, pendant le spectacle, il fit une chute du cintre sur la scène et tomba raide mort (1). Il fut remplacé par Boutron, qui eut pour successeur, en 1816, Gromaire, lequel, vers 1830, céda lui-même la place à Constant. Aux environs de 1850, M. Sacré, qui avait fait brillamment ses preuves au Cirque, passa à l'Opéra, et le machiniste actuel de ce théâtre est M. Brabant, ancien machiniste de la Porte-Saint-Martin. Parmi les machinistes qui se sont fait remarquer dans d'autres théâtres, je citerai M. Pierrard, qui appartenait, il y a trente ans, au Théâtre-Lyrique, M. Godin, qui a donné à la Gaîté des preuves d'une habileté peu commune, et M. Courbois, machiniste actuel de la Porte-Saint-Martin.

MACHINISTES. — Les machinistes sont les ouvriers chargés du service des décors et de tout ce qui concerne la mise en scène matérielle. Leur nombre varie, naturellement, selon l'importance et la nature du théâtre auquel ils appartiennent. Tandis qu'un théâtre de dimensions modestes pourra se contenter de huit ou dix machinistes, une scène de plus vastes proportions en exigera une vingtaine, et s'il s'agit d'un théâtre machiné, jouant des féeries et des pièces à grand spectacle, le nombre pourra s'élever à quarante, cinquante et quelquefois davantage. L'Opéra n'emploie pas moins de soixante à quatre-vingts machinistes, qui parfois sont augmentés de quarante ou cinquante aides externes, comme, par exemple, pour le fameux vaisseau de *l'Africaine.*

L'ensemble du personnel des machinistes d'un théâtre prend le nom d'*équipe.* Cette équipe se divise généralement en trois brigades : la brigade de la scène, la brigade du cintre et la brigade des dessous, commandées chacune par un brigadier, qui a pour aide un sous-brigadier. Le service est organisé avec une précision qui ne saurait être nulle part plus nécessaire, et chaque homme a sa tâche spéciale à un poste qui lui est assigné. Dans cet apparent et immense tohu-bohu qui signale

(1) La fille de Boullet avait épousé Hoffman, le critique fameux du *Journal des Débats*, l'auteur de quelques jolies comédies et de nombreux livrets d'opéras-comiques, entre autres celui des *Rendez-vous bourgeois.*

un changement de décor sur un grand théâtre, il faut en effet qu'il ne règne aucune confusion réelle, et pour cela il faut que chacun soit à sa place, sache ce qu'il a à faire et ne s'écarte pas de sa tâche. Dans les décors avec praticables surtout, et lorsqu'un nombreux personnel doit se mouvoir sur la scène, des précautions infinies sont nécessaires, malgré la promptitude avec laquelle le travail des machinistes doit être exécuté. « Ces praticables, dit Moynet, sont montés, fixés et recouverts de planches en quelques minutes, pendant qu'une scène se joue dans une petite décoration. Apporter les fermes de charpente, les mettre en place, placer les crochets d'écartement, claveter les planchers qu'on descend du cintre, revêtir les praticables, mettre en place la décoration elle-même, tout cela sur un plancher chancelant, sans qu'un retard, un accident se produise, c'est l'affaire de quelques minutes, et, comme nous l'avons dit, deux cents comparses, une trentaine de chevaux courront tout à l'heure sur ces planchers. »

Les machinistes doivent faire preuve, dans leur travail, d'adresse et de vigueur, de force et de rapidité. Ceux-ci transportent les châssis et les mâts, ceux-là grimpent comme des chats au sommet de ces mêmes mâts pour y fixer les feuilles de décoration, l'un traverse le haut du théâtre sur un pont volant pour passer d'un corridor à l'autre du cintre, tandis qu'un autre part de l'escalier des dessous pour exécuter un ordre et arrive d'un trait sur le gril, après avoir franchi la hauteur de la scène et des dessus. Il est prodigieux de voir l'adresse de ces hommes robustes, qui maintiennent en équilibre, en les transportant, des châssis ayant parfois jusqu'à dix mètres de développement et dont le poids est souvent fort inégal en raison de leur forme particulière. Et l'ampleur de ces châssis tend constamment à se développer. « Les châssis d'autrefois, dit encore Moynet, qui avaient quatre pieds de large à l'Opéra, c'est-à-dire environ $1^m,35$, et 21 pieds de haut ou 7 mètres, développent à présent jusqu'à 8 et 9 mètres avec leurs brisures. Le temps n'est pas bien éloigné où les décorations seront plus hautes et plus larges aux derniers plans qu'aux premiers. Nous avons déjà, au fond du théâtre, des châssis de panorama qui atteignent 14 mètres de hauteur et 6 à 7 mètres de large. On est obligé de les briser, au moyen de charnières ou *couplets,* dans les deux sens, largeur et hauteur. Sans cette précaution on ne saurait où emmagasiner ces immenses feuilles de décoration. Pour les remuer dans un espace relativement exigu, au milieu de personnes nombreuses qui vont et viennent pour remplir les fonctions diverses dont elles sont chargées, au milieu de ce tohu-bohu et d'un éclairage mobile qui menace d'incendie à chaque fausse manœuvre, on comprend la difficulté à vaincre pour retirer une décoration et en mettre à sa place une autre pendant l'espace si court d'un entr'acte, et pourtant ce désordre apparent, tout cet embarras, ces difficultés, sans cesser d'exister, échappent aux yeux du public lorsqu'il s'agit d'un changement à vue... A l'Opéra, le personnel est nombreux. Chaque homme, à son poste, s'occupe de ce qui le concerne sans se laisser distraire par autre chose. Des théâtres d'une très grande importance, où des raisons d'économie réduisent tous les frais au strict nécessaire, et où, quoiqu'on n'ait pas de subvention comme à l'Opéra, on monte des ouvrages qui, pour la richesse de la mise en scène, rivalisent avec notre première scène lyrique, on arrive avec un personnel moindre à faire un service beaucoup plus compliqué. Il y a bien quelquefois un châssis en retard ou un autre qui commence son mouvement un peu avant le signal, mais quand on a vingt ou vingt-cinq changements dans la soirée, sans compter les trucs, les ballets, les sept ou huit cents costumes et accessoires, il est juste que le spectateur se montre bienveillant. »

La manœuvre du décor proprement dit n'est pas le seul travail des machinistes. Ce sont eux aussi qui font jouer les trappes, qui procèdent aux transformations instantanées des personnages de féerie, qui font descendre du ciel les gloires entourées de nuages, eux encore qui doivent faire la pluie, le vent, la neige, les éclairs, le tonnerre, qui doivent imiter le roulement des voitures, allumer les incendies, etc., etc. Enfin, il arrive souvent que, leur présence en scène étant nécessaire, soit pour une manœuvre discrète, soit pour

porter certains fardeaux, tels qu'un dais, ou un palanquin, ou un coffre quelconque, quelques-uns d'entre eux doivent revêtir un costume pour prendre part à la figuration dans ces conditions particulières. En résumé, le service des machinistes est très compliqué, très divers, parfois dangereux, et il exige de leur part beaucoup d'attention, d'activité et de bonne volonté.

MAESTRO. — *Maestro*, maître. C'est la qualification que l'on donne, en Italie, à tout compositeur d'une œuvre dramatique. *Il signor poeta, il signor maestro* représentent notre librettiste et notre compositeur.

MAESTRO AL CEMBALO. — Voy. Accompagnateur au clavecin.

MAESTRO CONCERTATORE. — C'est ainsi qu'on désigne, en Italie, l'artiste qui remplit les fonctions de chef d'orchestre.

MAGASIN. — On appelle magasin le matériel des habits, costumes, armes, équipements, etc., que possède chaque théâtre et qui sont nécessaires au service des représentations. On donne aussi le nom de magasin au local où tous ces objets se trouvent déposés et réunis. — En province, où chaque acteur doit avoir sa garde-robe (Voy. ce mot), il arrive pourtant que certains artistes, peu fournis sous ce rapport, ont souvent recours au magasin pour tel costume ou telle partie de costume qui leur manque.

MAGASINIER, MAGASINIÈRE. — Employé chargé de la garde, de la conservation et de l'entretien du magasin. Dans un grand théâtre, cet office réclame parfois plusieurs employés. En 1785, l'Opéra avait un « garde-magasin, » un « garde-magasin adjoint » et un « sous-garde-magasin. »

MAGIE BLANCHE. — Ce mot, dont l'usage semble s'être perdu, servait naguère à désigner l'ensemble des exercices, des expériences, des tours divers auxquels se livraient les physiciens, les escamoteurs, les prestidigitateurs. Une séance de magie blanche était alors ce qu'on appelle aujourd'hui une séance de physique amusante, et réunissait les tours de passe-passe et de gobelets, les tours de cartes ou d'adresse, les exercices d'escamotage, de substitution, de mécanique qui ont fait la renommée des Comus, des Comte, des Bosco, des Robert Houdin, des Hamilton, etc. Je croirais volontiers que ce nom de *magie blanche*, généralisé par la suite, dut être appliqué spécialement, tout d'abord, aux prodiges de la fantasmagorie, en raison de la blancheur des images que les expérimentateurs offraient à leur public.

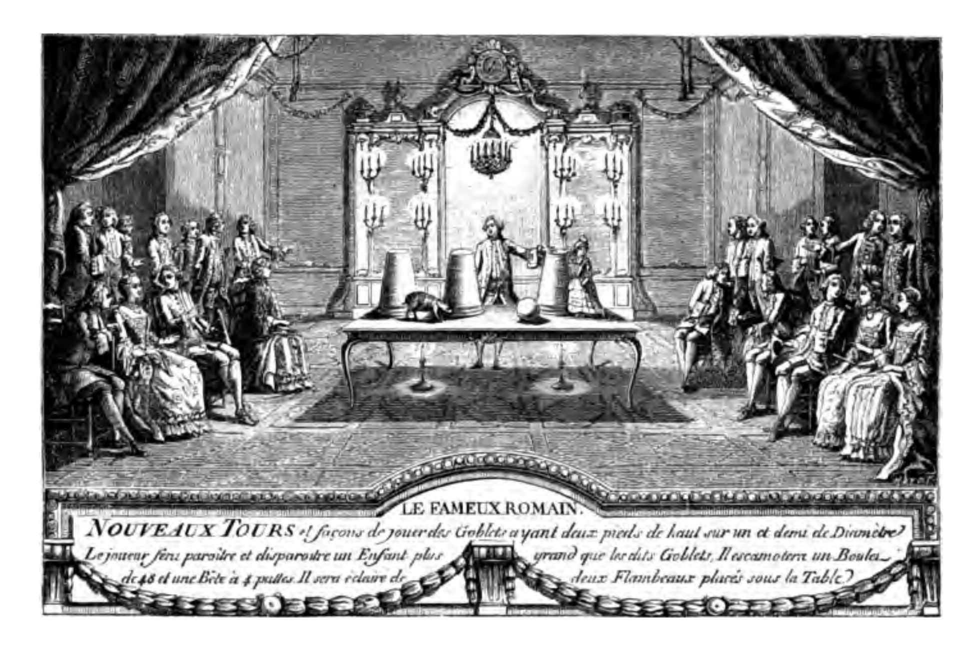
MAGODIE. — C'était, chez les Grecs, un genre de pièces muettes, de pantomimes, dans lesquelles les gestes seuls servaient à exprimer l'action scénique.

MAISON DE MOLIÈRE. — C'est le nom que, par une sorte d'hommage au grand homme qui a réellement fondé notre première scène littéraire, on donne souvent, en littérature ou dans la conversation, à la Comédie-Française.

MAITRE DE BALLET. — C'est l'artiste qui, dans un théâtre, est chargé de *régler* et d'imaginer les pas de danse qui doivent être exécutés, dans un ballet ou dans un divertissement, aussi bien par les danseuses ou les danseurs seuls, que par l'ensemble du corps de ballet. C'est lui qui détermine non seulement la danse de chaque artiste en particulier, mais aussi les mouvements, les évolutions, les marches, les groupements opérés par les masses. Le maître de ballet doit donc d'abord être un excellent danseur, ensuite avoir une imagination fertile qui lui permette de trouver des motifs ou gracieux ou sévères, mais toujours riches en lignes harmonieuses, de façon à présenter au public des tableaux à la fois pleins de charme, de mouvement, de coloris et de poésie. Le maître de ballet, qui s'intitule volontiers *compositeur*, doit donc, en réalité, être un artiste fort distingué. Noverre, qui certainement possédait sous ce rapport des qualités exceptionnelles, a décrit ainsi, avec un peu de prétention peut-être, le rôle du maître de ballet :

Le théâtre est le Parnasse des compositeurs ingénieux ; c'est là que, sans chercher, ils rencontrent

une multitude de choses neuves ; tout s'y lie, tout y est plein d'âme, tout y est dessiné avec des traits de feu. Un tableau ou une situation le conduisent naturellement à une autre ; les figures s'enchaînent avec autant d'aisance que de grâce ; l'effet général se fait sentir sur le champ ; car telle figure élégante sur le papier cesse de l'être à l'exécution ; telle autre, qui le sera pour le spectateur qui la verra en *vue d'oiseau*, ne le sera point pour les premières loges et le parterre ; c'est donc pour les places les moins élevées que l'on doit principalement travailler, puisque telle forme, tel groupe et tel tableau dont l'effet est sensible pour le parterre ne peut manquer de l'être dans quelque endroit de la salle que l'on se place. Vous observez dans des ballets des marches, des contre-marches, des repos, des retraites, des évolutions, des groupes ou des pelotons. Or, si le maître n'a pas le génie de faire mouvoir la grande machine dans des sens justes, s'il ne démêle au premier coup d'œil les inconvénients qui peuvent résulter de telle opération, s'il n'a l'art de profiter du terrein, s'il ne proportionne pas les manœuvres à l'étendue plus ou moins vaste et plus ou moins limitée du théâtre, si ses dispositions sont mal conçues, si les mouvements qu'il veut imprimer sont faux ou impossibles, si les marches sont ou trop vites ou trop lentes, ou mal dirigées, si la mesure et l'ensemble ne règnent pas, que sais-je ?



si l'instant est mal choisi, on n'aperçoit que confusion, qu'embarras, que tumulte ; tout se choque, tout se heurte ; il n'y a et il ne peut y avoir ni netteté, ni accord, ni exactitude, ni précision, et les huées et les sifflets sont la juste récompense d'un travail aussi monstrueux et aussi mal entendu. La conduite et la marche d'un grand ballet bien dessiné exige des connoissances, de l'esprit, du génie, de la finesse, un tact sûr, une prévoyance sage et un coup d'œil infaillible, et toutes ces qualités ne s'acquièrent pas en déchiffrant et en écrivant la danse chorégraphiquement ; le moment seul détermine la composition ; l'habileté consiste à le saisir et à en profiter heureusement.

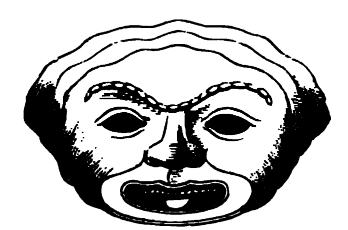
Notre Opéra, où la partie dansante a toujours conservé une importance considérable, a possédé une dynastie brillante de brillants maîtres de ballet : Beauchamps, Blondy, Balon, Maltaire, Lany, Noverre, Dauberval, Gardel, Milon, Aumer, Taglioni, Corali, Petipa, Saint-Léon, M. Mérante. La Comédie-Italienne et l'ancien Opéra-Comique, pour qui la danse fut pendant longtemps un très vif élément de succès, ont compté aussi dans ce genre des artistes remarquables : Billioni, Rivière, Pitro, De Hesse, Sodi, Felicini pour la première, Noverre et Dourdet pour le second. La Comédie-Française elle-même posséda, pendant un certain temps, un corps de ballet très soigné, qu'elle confiait à des maîtres habiles, tels que Sodi, Dourdet, Rivière, Allard, etc.

On donne souvent aux maîtres de ballet le nom de *chorégraphes*.

MAITRE DE MUSIQUE. — C'est ainsi qu'on désignait parfois naguère, en province, le chef d'orchestre d'une troupe de vaudeville.

MANAGER. — Nom sous lequel on désigne, en Angleterre, tout directeur de théâtre (Voy. ce mot).

MANDUCUS. — Le plus populaire à Rome, après Maccus, de tous les personnages des atellanes. C'était un type de ces comédies satiriques à la fois horrible et grotesque, une sorte de croque-mitaine qui, en ouvrant la bouche démesurément, faisait claquer ses dents comme



Masque du Manducus.

s'il eût voulu avaler acteurs et spectateurs. Rabelais l'a décrit ainsi au quatrième livre de son *Pantagruel* : — « C'estoit une effigie monstrueuse, ridicule, hideuse, et terrible aux petits enfans : ayant les œilz plus grands que le ventre, et la teste plus grosse que tout le reste du corps, avec amples, larges et horrifiques maschoueres bien endentelées, tant au-dessus comme au-dessous : les quelles, avec l'engin d'une petite corde cachée, l'on faisoit l'une contre l'autre terrificquement clicqueter. »

MANÈGE. — Au sens propre, le manège, on le sait, est l'endroit où l'on exerce les chevaux, où l'on fait leur éducation, aussi bien que celle des écuyers. Cependant, certaines troupes d'écuyers qui parcourent les foires (et où, par parenthèse, on en trouve parfois de fort habiles) donnent ce nom de *manège* aux cirques ambulants qu'ils élèvent ainsi dans chaque endroit où ils s'arrêtent pour donner des représentations.

MANŒUVRE. — Tout ce qui constitue la pose, l'équipe, la plantation des décors, enfin tout le travail opéré sur la scène par les machinistes pour remplacer un décor par un autre, s'appelle la *manœuvre*.

MANTEAU D'ARLEQUIN. — C'est la grande draperie peinte, presque toujours de couleur rouge, qui délimite l'ouverture de la scène et encadre, en quelque sorte, le rideau d'avant-scène. Quelques écrivains, peu au courant de l'histoire du théâtre, ont affirmé gravement que ce nom de manteau d'Arlequin avait été donné à cette partie immobile de la décoration parce qu'Arlequin avait coutume de faire toujours son entrée en scène par cet endroit, ce qui eût été parfaitement ridicule et souvent impossible au point de vue des exigences de l'action. La vérité est qu'Arlequin venait souvent se montrer au public en se glissant entre cette draperie et le rideau, mais dans les entr'actes et *lorsque celui-ci était baissé*, quand il lui prenait fantaisie, comme cela arrivait très souvent au dix-huitième siècle, de venir s'entretenir avec les spectateurs, soit qu'il vînt leur faire connaître le spectacle du lendemain, soit qu'il eût à leur faire une annonce relative au service du jour, soit qu'il voulût simplement les égayer par quelques plaisanteries et quelques lazzi qui lui étaient familiers et qui étaient toujours bien reçus, surtout lorsqu'ils venaient d'un Thomassin ou d'un Carlin, artistes chéris du public. Puis il s'en retournait par le même chemin. De là le nom de « manteau d'Arlequin ».

MANUSCRIT. — Une pièce de théâtre ne peut être imprimée avant sa représentation, en raison des changements et des coupures qui se pratiquent dans le texte jusqu'au dernier jour, jusqu'à la dernière heure, parfois même après sa première représentation. Pour que le texte imprimé puisse être absolument conforme à celui de la pièce jouée, on ne peut donc le livrer à l'impression qu'à la suite de l'épreuve suprême. Les études, à Paris, se font donc sur un manuscrit, et à l'aide de rôles copiés. De là vient qu'au théâtre, lorsqu'on veut parler du texte proprement dit d'un ouvrage à l'étude et

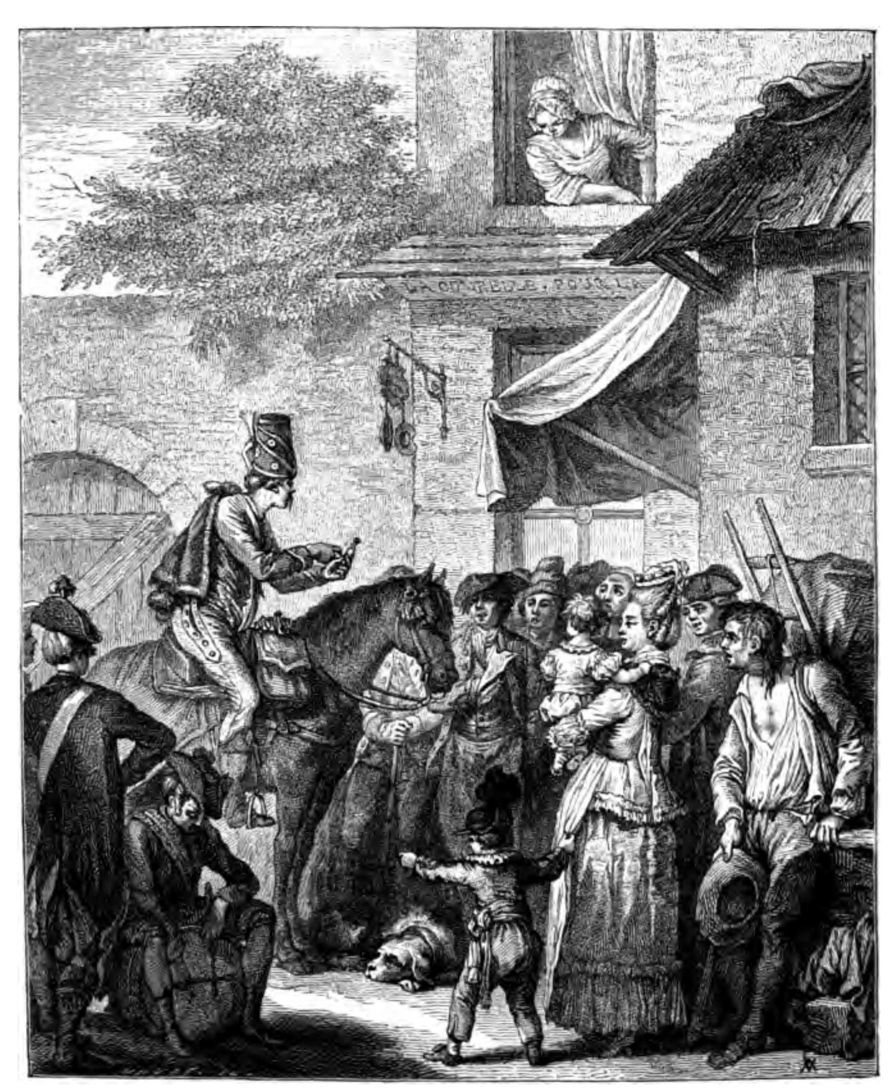
en répétitions, on ne dit jamais *la pièce,* mais *le manuscrit.*

MAQUETTE. — On appelle *maquettes* les esquisses, ou, pour être plus précis, les modèles en petit des décorations théâtrales, telles que celles-ci doivent être exécutées lorsque, à la suite des corrections reconnues nécessaires, le projet a été définitivement adopté. Ces maquettes, qui donnent l'aspect et l'impression des petits théâtres d'enfants que l'on trouve chez les marchands de jouets, forment en effet autant de petits théâtres, dans lesquels sont figurés, *dans tous leurs détails* et avec l'exactitude la plus complète, les décors projetés. Rideaux, châssis, fermes, plafonds, praticables, tout s'y trouve, figuré en carton, et peint comme doit l'être la décoration, de façon que l'effet du détail et de l'ensemble soit absolument exact. A l'Opéra, ces modèles sont exécutés à l'échelle de trois centimètres par mètre, et les visiteurs de l'Exposition universelle de 1878 peuvent se rappeler l'impression de plaisir et de surprise qu'ils ont ressentie en admirant l'adorable exposition de maquettes théâtrales qui avait été organisée par les soins du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Aujourd'hui encore, le musée de l'Opéra offre aux amateurs et aux curieux la vue d'un certain nombre de maquettes charmantes. Jusqu'ici, l'art du décorateur, cet art si compliqué, si difficile et si brillant, ne laissait rien derrière lui; lorsqu'une pièce disparaissait de la scène, ses décors, qui étaient parfois des chefs-d'œuvre, disparaissaient avec elle, et il n'en restait aucune trace. Désormais, au moins en ce qui concerne l'Opéra, il n'en sera plus tout à fait de même : depuis 1864, époque où les archives de ce théâtre furent organisées par les soins de M. Ch. Nuitter, les maquettes de chaque décoration y sont conservées, et l'article 38 de l'arrêté du 15 mai 1866 a donné à cette première mesure une sanction définitive. C'est là un fait très heureux, tant au point de vue d'un art spécial et charmant qu'à celui de l'histoire et des progrès de la décoration théâtrale.

MAQUILLAGE. — Mot d'argot théâtral. Action de *se maquiller,* de *faire sa figure* (Voy. ces mots). Pour les hommes, c'est généralement l'art de se vieillir, de se rendre laid ou ridicule ; pour les femmes, c'est bien plutôt l'art de s'embellir, et d'aucunes y réussissent avec le plus grand succès. On raconte que Mlle Guimard, la célèbre danseuse de l'Opéra, dut à cet art le moyen d'être toujours jeune et de paraître, pendant tout le cours de sa longue carrière, exactement ce qu'elle était au temps de ses débuts ; elle avait, datant de cette époque, un portrait qui la représentait dans tout l'éclat et la fraîcheur de sa jeunesse. Ce portrait, placé dans sa loge, lui servait de modèle lorsqu'elle se disposait à paraître en scène ; elle s'était accoutumée à le copier grâce à l'aide de tous les procédés en usage pour ce genre de toilette, et son expérience était devenue telle que, ayant beau vieillir, elle trouvait moyen de faire refleurir sur son visage les grâces de son printemps. On assure qu'elle resta jeune ainsi, pour le public, jusqu'au jour de sa retraite. Mais il est probable que l'opération devait exiger un temps considérable.

MAQUILLER (SE). — Expression d'argot théâtral, qui est synonyme de *Faire sa figure* (Voy. ce mot). « Il est de certains rôles, a dit un écrivain spécial, où les acteurs habiles parviennent à se faire ce qu'ils appellent *une tête*, ayant le caractère, la couleur, la forme, la physionomie en un mot, du personnage qu'ils représentent. La perruque est un des grands moyens employés ; c'est un accessoire indispensable, non seulement dans les féeries ou dans les pièces à spectacle, mais dans les comédies qui se représentent avec le costume de nos jours. Il nous est arrivé de ne pas reconnaître un ami que nous venions de quitter un instant auparavant ; la forme de sa tête était changée, la perruque avait élargi ou allongé le crâne, les cheveux noirs étaient devenus gris et rares ; il était transfiguré au moyen des rides et de tout ce que l'art de la peinture peut faire pour transformer un jeune homme en vieillard. Les postiches, fausses barbes, fausses moustaches, complètent la toilette ; il n'est pas jusqu'au visage qu'on ne modifie dans sa forme ; les joues, le nez reçoivent des additions si bien

ajustées qu'il faut y regarder attentivement pour les deviner. Beaucoup d'acteurs ont dû ajouter à leur talent de diction celui de savoir non seulement se métamorphoser ainsi, mais encore de pouvoir dissimuler divers défauts naturels, et cela avec un tel art qu'ils ont réussi à les faire oublier aux personnes qui les fréquentent journellement; d'autres, dans le genre comique, se sont fait de ces défauts mêmes un élément de succès. »



Un marchand d'orviétan au dix-huitième siècle.

MARAIS (THÉATRE DU). — Voy. COMÉDIE-FRANÇAISE.

MARCHANDS DE BILLETS. — Une des plaies du théâtre, à Paris. Les marchands de billets sont des gens qui, on ignore par quel procédé, se procurent en grand nombre des billets pour tel ou tel théâtre, et, le soir venu, font sur ces billets un trafic audacieux. Les personnes qui veulent aller au théâtre, n'en trouvant plus aux bureaux, sont racolées sur la voie publique par ces personnages, souvent peu ragoûtants, qui leur offrent des places à un taux beaucoup plus élevé que celui du tarif, et il

en faut passer par ces conditions si l'on veut se procurer le plaisir qu'on s'est proposé et s'épargner l'ennui d'être sorti inutilement. Ce commerce interlope n'est pas, comme on pourrait le croire, d'invention récente, car voici le récit que faisait l'*Année littéraire* de faits qui s'étaient produits à la représentation de *Timoléon*, tragédie de la Harpe (1764) :

Les jours de pièces nouvelles, il se commet un monopole criant sur les billets de parterre. Il est de fait qu'aujourd'hui, à *Timoléon*, on n'en a pas délivré la sixième partie au guichet. On voyoit de toutes parts les garçons de caffé, les Savoyards, les cuistres du canton rançonner les curieux, et agioter sur nos plaisirs. Les plus modérés vouloient tripler leur mise, et le taux de la place étoit depuis trois livres jusqu'à six francs. Par là l'homme de lettres, peu à son aise, est privé d'un spectacle particulièrement fait pour lui. Il n'est pas possible que dans le très petit nombre de billets qu'on distribue il soit assez heureux pour s'en procurer un, à moins qu'il ne s'expose à recevoir cent coups de poing, à faire déchirer ses habits, à être écrasé lui-même par la foule des gens du peuple qui obsèdent la grille. Le magistrat, citoyen éclairé, vigilant, qui préside à la police, ignore sans doute ce désordre, qui ne peut provenir que d'une intelligence sourde entre les subalternes de la Comédie et les agens de leur cupidité. Il ne seroit peut-être pas difficile de rompre cette intelligence, non plus que d'interdire l'accès du guichet à cette canaille qui l'assiège, et qui empêche les honnêtes gens d'en approcher.



Un marchand d'orviétan ou charlatan, au dix-septième siècle.

De nos jours, l'audace des marchands de billets est devenue telle qu'elle occasionne de véritables scandales, et que les administrations théâtrales sont les premières à réclamer l'action de la police contre ces industriels, afin d'empêcher leur trafic illicite. Voici ce qu'on lisait à ce sujet dans le journal *le Temps* du 28 janvier 1883 :

Sur la demande des directeurs de théâtres, la préfecture de police s'est décidée depuis quelques jours à opérer de nombreuses rafles de marchands de billets, dont la présence aux abords du Vaudeville, de l'Éden, des Variétés et du Châtelet occasionne un véritable scandale. Pour opérer l'arrestation de ces individus, parmi lesquels se trouvent, d'ailleurs, plusieurs repris de justice, la préfecture de police se base sur l'article 45 de l'ordonnance du 1er juillet 1864, portant que « la vente et l'offre de billets ou contremarques et le racolage ayant ce trafic pour objet, sont formellement interdits sur la voie publique ».

Quoi qu'il en soit, les marchands de billets continuent leur petit commerce, tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, et il est fort difficile de faire disparaître complètement cet étrange négoce. (Voy. AGENCES DES THÉATRES.)

MARCHAND D'ORVIÉTAN. — Charlatan, saltimbanque, marchand de drogues prétendues médicales qui vendait ses produits avec accompagnement de lazzis, de farces burlesques, de parades et de coups de grosse caisse.

L'orviétan était un de ces médicaments de rencontre qui sont restés fameux dans les fastes du charlatanisme médical; il était dû, dit-on, à l'imagination d'un certain Jérôme Ferrante, natif d'Orvieto, d'où il tira son nom, et depuis son origine jusque vers la fin du dix-huitième siècle il fut débité en France, dans nos villes, dans nos bourgs et dans nos villages, par des Tabarins de bas étage, des bateleurs effrontés, qui s'installaient sur les places publiques, dans les foires et dans les carrefours, et qui, attirant les badauds par le moyen de leur spectacle grossier, aidaient ainsi la vente de leur spécifique incomparable. C'est pourquoi on a donné depuis lors le nom de *marchand d'orviétan* à tous les charlatans de toutes sortes.

MARCHER SUR SA LONGE. — Expression d'argot théâtral qui s'applique à un vieux comédien, usé par l'âge, et qui, ne sentant pas ou ne voulant pas reconnaître qu'il n'est plus que l'ombre de lui-même, persiste à traîner sur la scène les restes d'un talent évanoui et dont il ne reste plus que le souvenir. Tous les jours on voit des comédiens *marcher sur leur longe;* mais le public, qui a le souvenir des jouissances passées, respecte leur faiblesse et se garderait de manquer envers eux d'égards ou de convenance.

MARCHEUSE. — Ceci est un emploi qui n'est connu qu'à l'Opéra de Paris. Les marcheuses sont des... artistes qui ne chantent ni ne dansent, mais, comme l'indique leur nom, se contentent de marcher et de figurer dans les divertissements de danse, où elles font partie des cortèges et servent à compléter les groupes. Il y en a comme cela une vingtaine, dont quelques-unes doivent être écuyères à l'occasion, ce qui a fait dire à un plaisant qu'à l'Opéra on marchait « à pied et à cheval ».

MARIER JUSTINE. — C'était pendant les études d'un vaudeville dont l'héroïne, qui avait nom Justine, devait tout naturellement épouser, à la fin de l'acte, l'amoureux affolé qui avait soupiré après elle pendant trois quarts d'heure. On était à l'une des dernières répétitions, le dénouement paraissait languissant, et le directeur, assis sur une chaise à l'avant-scène, à côté du trou du souffleur, donnait depuis un instant des signes visibles d'impatience. Tout d'un coup il se lève, va droit à l'auteur, et lui dit un peu brusquement : — « Mon cher, ce n'est pas tout ça; votre dernière scène est trop longue; ce dialogue-là est froid en diable, et si nous n'arrivons pas à chauffer le dénouement, nous serons empoignés. Il n'y a qu'une chose à faire, c'est de couper toute cette conversation, qui après tout n'est pas intéressante, et de marier Justine tout de suite. » Ainsi fut fait, et le résultat prouva que le directeur avait raison. Mais depuis lors cette expression étrange et tout d'abord incompréhensible : *Marier Justine,* s'introduisit dans la langue du théâtre; et quand une longueur se faisait sentir dans une pièce en répétitions, chacun réclamait la coupure en disant : *Il faut marier Justine.*

MARINETTE. — Personnage de soubrette vive et délurée, qui était l'un des caractères de l'ancienne comédie italienne, mais moins traditionnel que Colombine et souvent primé par elle. Ce rôle fut tenu en France par deux artistes qui semblent n'avoir point manqué de talent, mais dont la première paraît avoir été supérieure à la seconde : c'était la femme de Tiberio Fiorilli, le fameux Scaramouche favori de Louis XIV, qui, s'il faut en croire la légende, avait été d'abord blanchisseuse à Naples. L'autre Marinette, qui s'appelait Angelica Toscano, était la femme de Giuseppe Tortoriti, acteur fort habile qui jouait le rôle de Pascariel, et débuta avec son mari en 1685 à Paris,

où elle resta, ainsi que lui, jusqu'en 1697, époque où les comédiens italiens furent renvoyés dans leur pays. — On sait avec quel bonheur Molière introduisit dans son *Dépit amoureux* le personnage de Marinette, qui est l'une de ses soubrettes les plus originales et les plus accomplies. La Fontaine en a introduit le type aussi dans sa comédie satirique *le Florentin*.

MARIONNETTES. — Il n'est sujet si frivole en apparence, si léger, si inconsistant, qui ne puisse donner lieu aux recherches les plus curieuses et les plus intéressantes. Ainsi en est-il des marionnettes, qui dans la personne d'un homme grave, bibliothécaire émérite, savant austère et membre de l'Institut, ont trouvé un historien plein de grâce, d'élégance et de bonne humeur. L'*Histoire des Marionnettes* de Charles Magnin est un livre charmant, d'une érudition sûre, fertile en détails précis, en renseignements de tout genre, et qui fait singulièrement regretter que chacune des différentes parties de l'art si complexe du théâtre n'ait pas encore trouvé d'historiographe tout ensemble aussi solide, aussi aimable et aussi épris de son sujet.

On sait ce que sont les marionnettes : de petits bonshommes de bois aux membres mobiles, articulés, se mouvant à l'aide de fils ou d'un mécanisme particulier, que l'on fait parler, chanter, agir, danser à l'imitation de personnes naturelles, et avec lesquels on joue la comédie dans de petits théâtres portatifs.

Nul n'ignore aujourd'hui que l'origine des marionnettes remonte à la plus haute antiquité. Les Chinois, dont la civilisation est antérieure à la nôtre de quelques milliers d'années, les connaissent depuis un temps immémorial; on en a trouvé des traces chez les Égyptiens, et l'on sait à quel degré de perfectionnement elles étaient parvenues chez les Grecs et les Romains. C'est à ce point qu'Aristote, ou l'auteur du traité *De mundo,* qu'on lui a attribué, en parle en ces termes : — « Le souverain maître de l'univers n'a besoin ni de nombreux ministres, ni de ressorts compliqués pour diriger toutes les parties de son immense empire; il lui suffit d'un acte de sa volonté, de même que ceux qui gouvernent les marionnettes n'ont besoin que de tirer un fil pour mettre en mouvement la tête ou la main de ces petits êtres, puis leurs épaules, leurs yeux et quelquefois toutes les parties de leur personne, qui obéissent aussitôt avec grâce et mesure. »

Platon, Aristote, Marc-Aurèle, Juvénal et bien d'autres font allusion aux marionnettes, ce qui prouve à quel point elles étaient populaires en Grèce et à Rome. On a retenu le nom de Pothin, célèbre *marionnettiste* d'Athènes, et parmi les marionnettes romaines ou latines on cite le Bucco, le Pappus, le Casnar, le Maccus, le Manducus, et leurs joyeuses commères : Citeria et Petreia. Tous ces bouffons de bois, tous ces bonshommes mécaniques sont les ancêtres de ceux qui depuis trois cents ans et plus font la joie des enfants de toutes les parties de l'Europe, — car les marionnettes n'ont cessé d'être populaires en Italie, en France, en Espagne, en Portugal, en Angleterre, en Allemagne, en Hollande, en Autriche et jusqu'en Turquie. En Italie, on leur donna divers noms, et on les appela *puppi, pupazzi, fantoccini, burattini* (du nom d'un acteur célèbre, Burattino, dont les succès furent tels que toutes les marionnettes italiennes le lui empruntèrent, ainsi que son masque); les pièces qu'elles jouaient s'appelaient des *burlette,* et la *pratique* dont se servaient certains montreurs de marionnettes était désignée sous les noms de *fischio* ou *pivetta;* enfin, le petit théâtre où on les exhibait s'appelait *castello di legno* (château de bois) ou plus simplement *castello,* d'où les marionnettistes français ont fait *castelet,* pour indiquer la petite baraque qui servait à leurs représentations. L'Italie est d'ailleurs le pays classique des marionnettes, celui où elles ont atteint le plus haut degré de perfection, et un de nos compatriotes, Jal, en parlait avec cet enthousiasme en 1834, après les avoir vues danser à Milan : — « La danse de ces Perrot et de ces Taglioni de bois est vraiment inimaginable : danse horizontale, danse de côté, danse verticale, toutes les danses possibles, toutes les *fioritures* des pieds et des jambes que vous admirez à l'Opéra, vous les retrouverez au théâtre Fiando; et quand la poupée a dansé son pas, quand elle a été bien applaudie, et que le parterre la rappelle, elle sort de la coulisse, salue en se donnant des airs penchés, pose sa

petite main sur son cœur, et ne se retire qu'après avoir complètement parodié les grandes cantatrices et les fiers danseurs de la Scala. » La danse des marionnettes milanaises était parfaite, on le voit; celle des marionnettes romaines ne le lui cédait point sans doute, puisqu'on assure qu'un jour les autorités de la ville éternelle, prises d'un singulier scrupule de pudeur, et dans la crainte des dangers que pouvait produire une illusion funeste, obligèrent ces petites sylphides de bois à revêtir des caleçons bleu de ciel!

Mais il y a bien longtemps déjà que les marionnettes ont été importées d'Italie en France. Non qu'elles n'y existassent avant cette époque; car, dès la fin du seizième siècle, Paris possédait des théâtres de marionnettes; seulement, on peut dire qu'elles devinrent surtout populaires lorsque furent venus de la Péninsule ces types fameux de la comédie italienne : Arlequin, Trivelin, Cassandre, Colombine, auxquels se joignirent bientôt nos types purement français : Polichinelle, Pierrot et dame Gigogne. Les marionnettes, alors, commencent à devenir l'un des divertissements chéris des Parisiens, Brioché ouvre son théâtre aux environs du Pont-Neuf vers 1650, et nous allons voir l'importance que prirent bientôt les petits comédiens de bois.

Ce Brioché, que l'on croit Italien, fit acquérir à ses marionnettes une immense réputation; et ce qui le prouve, c'est qu'il fut appelé en 1669 à Saint-Germain en Laye pour amuser le Dauphin, auprès duquel il resta avec sa petite troupe pendant trois mois, ce qui lui valut une somme de 1,365 livres pour honoraires. Déjà, d'ailleurs, des théâtres de marionnettes avaient obtenu l'autorisation de s'établir à la Foire, et le sujet devenait à ce point intéressant qu'il préoccupait jusqu'au roi et à Colbert en personne. En effet, Brioché, fils et successeur de celui dont il vient d'être question, ayant été troublé dans sa sécurité par un magistrat maladroit, ne trouva rien de mieux à faire que de réclamer auprès de Louis XIV lui-même, si bien que Colbert écrivait au lieutenant général de la police, le 16 octobre 1676 : — « Le nommé Brioché s'étant plaint au Roy des deffenses qui lui ont esté faites par le commissaire du quartier Saint-Germain-l'Auxerrois d'y jouer des marionnettes, Sa Majesté m'a ordonné de vous dire qu'elle veut bien lui permettre cet exercice, et que, pour cet effet, vous ayez à lui assigner le lieu que vous jugerez le plus à propos. » On voit que l'affaire était d'importance.

Mais si les marionnettes avaient des protecteurs, — et quels protecteurs! — elles avaient aussi des ennemis, — et quels ennemis! C'est à leur sujet que nous allons voir « l'aigle de Meaux », le grand Bossuet lui-même, entrer en scène et tonner contre le goût du jour. En 1686, l'année même de la révocation de l'édit de Nantes, à laquelle il avait pris quelque part et qui semblait devoir suffire à son activité, Bossuet signalait ainsi les marionnettes de son diocèse à la sévérité de M. de Vernon, procureur du roi au présidial de Meaux : — « Pendant que vous prenez tant de soin à réprimer les mal-convertis, je vous prie de veiller aussi à l'édification des catholiques, et d'empêcher les marionnettes, où les représentations honteuses, les discours impurs et l'heure même des assemblées portent au mal. Il m'est bien fâcheux, pendant que je tâche à instruire le peuple le mieux que je puis, qu'on m'amène de tels ouvriers, qui en détruisent plus en un moment que je n'en puis édifier par un long travail. » On peut dire de l'illustre prélat qu'il ne négligeait vraiment rien.

Pauvres petites marionnettes! de quoi pouvaient-elles donc être coupables? Tout au plus, sans doute, de quelques pointes un peu décolletées, de quelques saillies un peu gaillardes, comme celles que se permettait Polichinelle, ainsi que nous l'apprend Hamilton dans une lettre en vers adressée par lui à la jeune princesse d'Angleterre :

...Blanchisseuses et soubrettes,
Du dimanche dans leurs habits,
Avec les laquais, leurs amis
(Car blanchisseuses sont coquettes),
Venaient de voir, à juste prix,
La troupe des marionnettes.
Pour trois sols et quelques *deniers*,
On leur fit voir, non sans machine,
L'Enlèvement de Proserpine,
Que l'on représente au *grenier*.
Là, le fameux Polichinelle,

Qui du théâtre est le héros,
Quoiqu'un peu libre en ses propos,
Ne fait point rougir la donzelle,
Qu'il divertit par ses bons mots.

D'ailleurs, de quoi se plaignait Bossuet? Si les marionnettes de Meaux lui paraissaient séditieuses, celles de Paris étaient bien pensantes, car elles triomphaient publiquement de la fâcheuse situation des protestants. A ce point que M. de Harlay, procureur au parlement de Paris et homme à l'épiderme évidemment chatouilleux, croyait devoir en référer en ces termes au lieutenant de police : — « A Monsieur de la Reynie, conseiller du Roy en son conseil, etc. — On dit ce matin au Palais que les marionnettes que l'on fait jouer à la foire Saint-Germain y représentent la déconfiture des huguenots, et comme vous trouverez apparemment cette matière bien sérieuse pour les marionnettes, j'ai cru, Monsieur, que je devois vous donner cet avis pour en faire l'usage que vous jugerez à propos dans votre prudence. » Bossuet, M. de Harlay, M. de la Reynie, M. de Vernon, ne voilà-t-il pas de bien gros personnages en branle, et bien des affaires pour de chétives marionnettes!

Celles-ci, toutefois, n'en continuèrent pas moins de charmer leur public, et ce public n'était pas uniquement, comme on pourrait le croire, composé d'enfants. C'était celui des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, où, dès les dernières années du dix-septième siècle, on vit se multiplier les spectacles de marionnettes, qui demeurèrent là, aussi bien qu'aux foires Saint-Clair et Saint-Ovide, jusqu'à la grande vogue du Palais-Royal et du boulevard du Temple. Perrault, l'aimable Perrault, avait osé s'exprimer ainsi dans l'envoi de son joli conte de *Peau d'âne :*

Pour moi, j'ose poser en fait
Qu'en de certains momens l'esprit le plus parfait
Peut aimer, sans rougir, jusqu'aux marionnettes,
Et qu'il est des tems et des lieux
Où le grave et le sérieux
Ne valent pas d'agréables sornettes.

Bientôt Lemierre, le sombre auteur de *la Veuve du Malabar,* prendra des pinceaux plus riants pour peindre à son tour la joie que procurent à tous les gentilles marionnettes dont les théâtres se pressent dans les préaux des deux grandes foires ; c'est dans son poème des *Fastes* qu'il a chanté ainsi les petits comédiens de bois :

Où court donc tout ce peuple au bruit de ces fanfares?
Viens, ma muse! suivons ces juges en simarres (1);
Ils ouvrent dans Paris un enclos fréquenté,
Asile de passage au marchand présenté.
Pour fixer en ce lieu la foule vagabonde
Qui s'écoule sans cesse et qui sans cesse abonde,
Vingt théâtres dressés dans des réduits étroits,
Entre des ais mal joints, sont ouverts à la fois.
Il en est un surtout, à ridicule scène,
Fondé par Brioché, haut de trois pieds à peine,
Pour trente magotins, constants dans leurs emplois
Petits acteurs charmants que l'on taille en plein bois
Trottant, gesticulant, le tout par artifices,
Tirant leur jeu d'un fil et leur voix des coulisses.
Point soufflés, point sifflés, de douces mœurs. Entr'eux
Aucune jalousie, aucun débat fâcheux.
Cinq ou six fois par jour ils sortent de leur niche,
Ouvrent leur jeu : jamais de rhume sur l'affiche.
Grand concours! on s'y presse, et ces petits acteurs
Fêtés, courus, claqués par petits spectateurs,
Ont pour premier soutien de leurs scènes bouffonnes
Le suffrage éclatant des enfants et des bonnes.

Brioché avait engendré des imitateurs, et Dieu sait s'ils étaient nombreux, les joueurs de marionnettes qui étaient venus à sa suite! Ce fut d'abord Bienfait, qui s'intitulait gravement le « seul joueur de marionnettes des menus-plaisirs de Monseigneur le Dauphin »; puis Alexandre Bertrand, qui fut l'un des plus célèbres; puis les deux associés Dolet et Laplace; puis Tiquet, et Gillot, et Francisque, et John Riner, et les frères Nicolet, et Fourré, et Boursault, et Levasseur, et Prévost; puis encore Audinot, et Second, et Caron, que sais-je! On avait ainsi les *Comédiens praticiens français,* les *Fantoccini italiens,* les *Fantoccini français,* les *Porenquins* (?), les *Pantagoniens,* les *Lilliputiens,* les *Pygmées,* et bien d'autres. Et il ne faudrait pas croire que ces petites troupes de bois se contentassent de jouer des canevas vulgaires, des pièces sans valeur, de plates rapsodies. Non pas, vraiment. Elles avaient des opéras-comiques, des vaudevilles,

(1) Allusion au costume des magistrats qui faisaient solennellement, chaque année, l'ouverture des deux foires.

des parodies qu'écrivaient expressément pour elles leurs auteurs attitrés, et quels auteurs! Ce n'était rien moins que le Sage, Fuzelier et d'Orneval, les trois inséparables, Favart, Piron, auxquels il faut joindre Carolet, Valois d'Orville, Nougaret et quelques autres de moindre valeur. Tout Paris se pressait pour venir entendre ces petites pièces pleines de folie et de gaîté, pour applaudir messer Polichinelle et sa double bosse, dame Gigogne et son formidable cotillon, pour voir Arlequin en son costume bariolé, Pierrot à la face pâle, le prétentieux Léandre, la sémillante Colombine et tous leurs compagnons mignons.

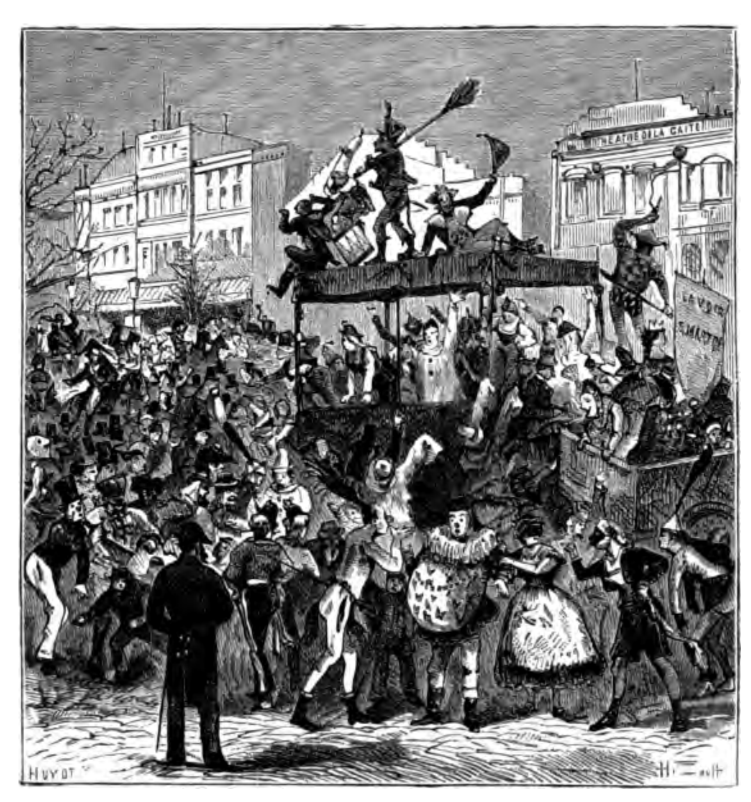
Cela dura longtemps, presque tout un siècle! Puis, quand commença de s'épuiser la vogue des anciennes foires, nos comédiens de bois n'attendirent pas que la caducité les réduisît à merci. Ils émigrèrent, qui au Palais-Royal, qui au boulevard du Temple, où la foule commençait à se porter, et retrouvèrent là le succès qui ne les avait jamais abandonnés. La Révolution ne leur enleva point leur public, elle fit même la fortune du petit théâtre de Séraphin, et longtemps encore Polichinelle et sa femme Jacqueline, Colombine et son amoureux Arlequin conservèrent leurs fidèles, leurs fervents, leurs enthousiastes... Un jour vint pourtant où l'on se fatigua d'eux. Hélas! on l'a dit : tout lasse, tout passe, tout casse! Il y avait de si longues années qu'ils faisaient la joie publique, qu'ils excitaient le rire, qu'ils égayaient Paris entier! Paris devint ingrat, brûla ce qu'il avait adoré, et peu à peu délaissa ses vieux petits amis, ses chères marionnettes, ses gentils bonshommes de bois, pour courir à d'autres amusements, à des spectacles nouveaux, qui peut-être ne valaient pas les anciens, mais qui changeaient ses habitudes et qui avaient l'attrait de l'inconnu. Depuis une quarantaine d'années, Polichinelle et ses compagnons se sont retirés de la circulation générale et ont installé leurs pénates aux Champs-Élysées, aux Tuileries et au jardin du Luxembourg. C'est là, et là seulement, qu'il faut aujourd'hui les aller chercher. Quant aux marionnettes que l'on rencontre dans les foires, au milieu des baraques de saltimbanques, entre la femme colosse et le veau à deux têtes, elles ont non seulement perdu les traditions classiques, mais encore abandonné leur personnel légendaire. Celles-là vous jouent sérieusement de grands drames sombres, et cherchent à vous attendrir en vous montrant *Atala, Geneviève de Brabant, Paul et Virginie, la Tentation de saint Antoine* et jusqu'à *la Tour de Nesle.* Ces poupées-là sont absolument ridicules, et ne sauraient remplacer celles qui ont enchanté nos mères et nos mères-grand. C'est le cas de faire comme dans les grands théâtres, de rappeler Polichinelle et de crier : *Vive Polichinelle! Hurrah pour Polichinelle!*

Ah! gentilles marionnettes, aimables fantoches, chers petits comédiens de bois, amis du peuple et de l'enfance, qui dira jamais quelles joies vous avez causées, que de larmes vous avez séchées, que de rires vous avez provoqués, que de surprises vous avez fait naître, — et que de bons souvenirs vous avez laissés à ceux qui vous ont connus! (Voy. DAME GIGOGNE, GUIGNOL, KARAGHEUZ, MACCUS, POLICHINELLE, PULCINELLA, PUNCH.)

MARIVAUDAGE. — Malgré tous les défauts qu'on lui peut trouver, il faut que les qualités d'un écrivain lui soient singulièrement personnelles pour que, même en le voulant critiquer, on en arrive à caractériser avec son propre nom la tournure d'esprit qui lui est particulière. Lorsqu'on vante le style *cornélien*, la pureté *racinienne,* on rend un hommage éclatant et sans restriction à la grandeur épique de Corneille, à la grâce énergique et tendre de Racine. L'éloge est moins complet assurément lorsqu'on parle de *marivaudage,* et le mot a été plutôt imaginé pour blâmer que pour louer l'écrivain auquel il s'applique ; cet éloge, pourtant, n'en est pas moins direct, en dépit de la pensée qui s'attache au mot, puisque, par sa forme même, celui-ci donne tout naturellement l'idée d'un style absolument personnel, partant original.

Un critique du dix-huitième siècle disait, en parlant de Marivaux, qu'il s'amusait à peser des riens dans des balances de toile d'araignée. C'était précisément lui emprunter son langage pour caractériser son talent ; mais ce n'était pas lui rendre pleine justice. Un

autre a dit : « Ses comédies n'ont presque pas de fonds : mais où trouver une broderie plus légère, des traits plus plaisans, de plus fines saillies, des pensées plus délicates, des réparties plus subtiles, des situations plus neuves, des idées philosophiques mieux adaptées à la scène et plus avantageuses à l'humanité ? C'est dommage que le raffinement du style les affoiblisse souvent et les rende quelquefois inintelligibles. » Ici nous approchons bien de la vérité. Oui, le défaut de Marivaux, ce qui constitue, à proprement parler, le *marivaudage,* c'est ce langage quintessencié, alambiqué, tortillé, parfois précieux jusqu'à la fadeur, qu'il fait parler à ses héros amoureux ; c'est cette habitude, poussée jusqu'à la manie, d'analyser les sentiments les plus subtils, les plus délicats ; de raffiner sur les idées les plus menues ; de parler



Une mascarade à Paris pendant le carnaval.

en quelque sorte lui-même par la bouche de ses personnages et de leur prêter un esprit qu'ils ne pourraient ou ne devraient avoir ; de mettre incessamment en contact les infiniment petits de l'amour pour avoir le plaisir de gloser à son aise sur un sujet qu'assurément il connaissait sinon mieux, du moins autant que qui que ce soit ; de « peser enfin des riens dans des balances de toile d'araignée ». Mais il n'y a pas que cela à voir dans Marivaux, et ce qui sauve l'écrivain, ce qui lui fait pardonner le *marivaudage,* ce qui lui assure en dépit de tout une gloire incontestée, c'est qu'il possède une originalité réelle, c'est qu'il sait penser par lui-même, c'est enfin qu'à peindre l'amour comme il l'a fait, on est certain qu'il sait aimer, et qu'on sent battre son cœur sous celui de ses personnages.

MASCARADE. — La mascarade ne représente plus guère aujourd'hui qu'une troupe de gens déguisés et masqués, qui s'en vont courant par les rues, et qui parfois se réunissent pour danser. La chose est vulgaire, et le mot ne

donne l'idée que d'une chose assez triviale. Il n'en allait pas de même autrefois : la mascarade était une chose noble et galante, un divertissement auquel nos rois eux-mêmes prenaient part et plaisir, et qui fut l'origine du ballet de cour, si fort en faveur au dix-septième siècle. Compan, dans son *Dictionnaire de la danse*, définit ainsi les mascarades :

Trois espèces de divertissemens assez différens les uns des autres, ont été connus sous le nom de mascarades.

Le premier et le plus ancien étoit formé de quatre, huit, douze, et jusqu'à seize personnes, qui, après être convenues d'un ou de plusieurs déguisemens, s'arrangeoient deux à deux, ou quatre à quatre, et entroient ainsi masquées dans le bal. Telle fut la mascarade en sauvage du roi Charles VI, et celle des Sorciers du roi Henri IV. Les masques n'étoient assujettis à aucune loi, et il leur étoit permis de faire jouer les airs qu'ils vouloient danser pour répondre au caractère du déguisement qu'ils avoient choisi.

La seconde espèce étoit une composition régulière. On prenoit un sujet, ou de la Fable, ou de l'histoire. On formoit deux ou trois quadrilles, qui s'arrangeoient sur les caractères ou sujets, et qui dansoient, sous ce déguisement, les airs qui étoient relatifs à leur personnage. On joignoit à cette danse quelques récits qui en donnoient les explications nécessaires. Jodelle, Passerat, Baïf, Ronsard, Benserade, signalèrent leurs talens en France dans ce genre, qui n'est qu'un abrégé des grands ballets, et qui paroît avoir pris naissance à notre cour (1).

Il y en a une troisième qu'on imagina en 1675, qui tenoit aussi du grand ballet, et qui, en allongeant la mascarade déjà connue, ne fit autre chose que d'en changer l'objet principal, en substituant mal adroitement le chant à la danse ; cette espèce de composition théâtrale retint tous les vices des autres, et n'étoit susceptible d'aucun de leurs agrémens.

Les mascarades furent innombrables sous les règnes de Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII, qui y prenaient eux-mêmes une part active. Le 2 janvier 1655, Louis XIV, âgé de seize ans, en dansa une chez Mazarin ; et en 1668 il parut pour la dernière fois, masqué, dans une mascarade de Benserade intitulée *le Carnaval.*

(1) A ces noms il faut ajouter ceux de Daurat et de Philippe Desportes, de ce dernier surtout, dans les œuvres duquel on peut lire, sous le titre de *Cartels et Masquarades*, tous les vers écrits par lui pour ces fêtes galantes, et qui étaient débités par les plus grands personnages de la cour.

MASCARILLE. — Personnage de la comédie de Molière qui est devenu un type, et que quelques-uns prétendent, à tort, croyons-nous, qu'il a emprunté à la comédie italienne. Mascarille est de la race des Scapin et des Gros-René ; c'est un valet fourbe, intrigant, menteur, astucieux, toujours prêt à faire les affaires de son maître à condition que les siennes y trouvent leur compte. D'ailleurs juste appréciateur de sa valeur et de ses facultés, on sait l'éloge qu'il s'adresse à lui-même lorsqu'il s'écrie pompeusement, dans *l'Étourdi :*

. . . .
Après ce rare exploit, je veux que l'on s'apprête
A me peindre en héros, un laurier sur la tête,
Et qu'au bas du portrait on mette en lettres d'or :
Vivat Mascarillus, fourbum imperator!

MASQUE. — Le masque était une composition scénique, musicale et chorégraphique, fort en honneur en Angleterre il y a deux et trois siècles. Un écrivain en a parlé en ces termes :

Les masques étaient des jeux dramatiques en grande faveur à la cour des rois et reines d'Angleterre pendant les seizième et dix-septième siècles. Pour en donner une idée, un écrivain les a comparés aux ballets que l'on jouait à la cour de Louis XIV ; mais l'analogie entre ces deux sortes de divertissements est très imparfaite. Le masque anglais était, à l'origine, un spectacle d'une pompe extraordinaire et bizarre, un ensemble de musique, de danses, de festins, de scènes ou parlées ou mimiques entre des personnages allégoriques accoutrés fastueusement ou fantastiquement. Suivant la chronique d'Holinshed, l'un des premiers masques aurait été joué sous Henri VIII en 1510. Ce plaisir royal, en se perfectionnant, se renferma dans des proportions plus simples, et, sans jamais constituer un genre dramatique facile à définir (1), il parvint

(1) « Les masques, dit Hallam, étaient des compositions poétiques et musicales plutôt que dramatiques, et

cependant à prendre place parmi les plus agréables plaisirs d'un temps où les jouissances de la poésie étaient une sorte de nécessité. Les grands génies d'Angleterre ont composé des masques; il suffit de citer entre eux Shakespeare, Ben Jonson, Beaumont et Fletcher. Les rois et reines avaient coutume d'aller visiter chaque année quelques nobles seigneurs. Ces visites étaient ruineuses pour les hôtes qu'elles honoraient. On mettait en action sur les routes, à l'entrée des villes, dans les châteaux, les inventions poétiques les plus extraordinaires. Le recueil de ces imaginations, qui ressemblent souvent à des rêves, forme une suite d'énormes in-quarto. Les masques étaient au premier rang parmi ces jeux : ils étaient aussi considérés comme des accessoires indispensables à la célébration de certaines fêtes et à celle des mariages dans les familles royales et nobles. Pour composer un masque, il fallait la collaboration d'un poète, d'un peintre, d'un musicien et d'un compositeur de ballet. Parmi les masques de Ben Jonson, on cite *le Masque de Reines*, joué par la reine et ses dames à White-Hall en 1609; le masque d'*Obéron*, pour le prince Henri; le *Masque Irlandais*, *le Retour de l'âge d'or* (1615), le masque de *Noël* (1616), *la Vision du Plaisir* (1617), *le Plaisir réconcilié avec la Vertu* (1619), *Nouvelles du nouveau monde découvert dans la lune* (1620), *la Métamorphose des Bohémiens* (1621), le masque des *Augures* (1622), *le Triomphe de Neptune pour le retour d'Albion* (1624), *l'Anniversaire de Pan* ou *la Fête du berger* (1625), le masque des *Hiboux* (à Kenilworth, 1626), *les Iles Fortunées et leur union* (1626), *le Triomphe de l'Amour à Callipolis* (1630), *Chloridia* ou *le Culte de Chloris et de ses nymphes*, masque représenté par la reine et ses nymphes à Shrove-Tide (1630), etc., etc.

MASQUE (LE) AU THÉATRE. — On sait que les acteurs grecs ne se montraient sur le théâtre que la figure couverte d'un masque, qui leur servait en quelque sorte de porte-voix. Sur leurs immenses théâtres, où les représentations avaient lieu en plein jour, il n'y aurait pas eu d'organe assez puissant pour se faire entendre sans un artifice particulier. Le caractère des masques, déterminé d'avance, était en rap-



Masque de vieillard.



Masque d'idiot.

port avec le rôle dont l'acteur était chargé; celui-ci y ajoutait une perruque qui s'ajustait avec son masque, si bien que non seulement la figure, mais toute la tête se trouvait couverte et transformée. Les masques de théâtre deve-



Personnage de vieillard, avec son masque.

naient donc de véritables têtes creuses, dont la disposition concave et certaines particularités de configuration contribuaient à renforcer la voix et à lui donner une extrême sonorité. La physionomie, d'ailleurs, ne disparaissait pas entièrement, car, à l'endroit des yeux et de la bouche, le masque était souvent très ouvert, de

destinées à flatter l'imagination par les charmes du chant en même temps que par la variété des tableaux qui passaient sous les yeux du spectateur... Ces sortes de poèmes n'ont pas la prétention de se faire croire, ils ne visent point à l'illusion : l'imagination s'abandonne volontairement à un rêve éveillé; elle ne demande, et ces poèmes n'exigent que cette possibilité générale, cette combinaison d'images que l'expérience commune ne rejette pas comme incompatibles, et sans laquelle l'imagination du poète ressemblerait à celle du lunatique. »

façon à laisser voir en grande partie le bas du visage.


Masque tragique.


Masque de Bacchus.

J'emprunte, sur la question si controversée des masques antiques, quelques renseignements intéressants au catalogue publié par le ministère de l'instruction publique et des beaux-arts à propos de l'Exposition universelle de 1878 :

Les recherches auxquelles l'exposition théâtrale a donné lieu ont amené un résultat intéressant pour l'étude des anciens masques de théâtre. Sur la foi d'un vers de Virgile, qui s'applique uniquement aux représentations rustiques et populaires de l'Italie, on pensait que ces masques étaient faits d'écorce ou tout au moins de bois. En prenant pour point de départ de nos expériences les masques et les enveloppes des momies égyptiennes, nous avons acquis la conviction que les masques



Bacchis et le pêcheur.

comiques et tragiques étaient fabriqués avec de la toile mise en forme par un procédé d'estampage et couverte d'un enduit crayeux, auquel on donnait plus de cohésion en y mêlant de la colle. Ainsi s'explique un passage assez obscur de Lucrèce, relatif à des masques de craie, qui pouvaient, avant d'être complètement séchés, se retourner à l'envers sous l'action d'un simple choc. Deux autres témoignages antiques, jusqu'ici trop négligés, attestent que Thespis inventa les masques faits simplement de toile, et qu'Eschyle après lui trouva les masques recouverts d'un enduit : c'est comme l'histoire du procédé que nous venons de décrire.

La connaissance de ce procédé est en effet intéressante, car, si les monuments de l'antiquité nous offrent la représentation d'un grand nombre de masques, on n'en a découvert jusqu'ici aucun véritable.

J'ai dit, et on le comprend de reste, que le caractère des masques, déterminé d'avance, concordait avec celui du personnage que l'acteur était chargé de représenter. M. René Ménard donne à ce sujet les détails que voici : — « Quant aux types généraux affectés aux différents genres de masques, il y avait d'abord deux grandes divisions : les tragiques et les comiques. Il y avait au moins vingt-cinq espèces

de masques tragiques, six pour les vieillards, sept pour les jeunes gens, neuf pour les femmes et trois pour les esclaves. L'arrangement



Masque de tragédie.

des cheveux et de la barbe était différent pour chacun de ces masques, auxquels étaient affectées en outre une teinte et une physionomie particulières. On connaît également plus de quarante types de masques comiques : neuf pour les vieillards, dix pour les jeunes gens, trois



Masque de comédie.

pour les vieilles femmes, quatorze pour les jeunes filles et sept pour les esclaves. En dehors de cela, les dieux, les héros et les grands



Bas-relief antique, offrant un masque de théâtre.

personnages historiques avaient des masques consacrés par l'usage et qui les faisaient de suite reconnaître. » Les Romains, on le sait, imitèrent les Grecs dans l'emploi du masque théâtral.

Ce qu'on sait moins, c'est qu'à l'époque des commencements de notre théâtre, le masque fut longtemps en usage en France. Et je ne parle pas ici des acteurs de notre Comédie-Italienne, qui, au moins dans l'origine, jouaient presque tous masqués, mais de nos propres comédiens. Tout d'abord, on est à peu près certain que les premiers farceurs de l'Hôtel de Bourgogne, ceux qui succédèrent aux Confrères de la Passion, usaient du masque, particulièrement pour les rôles de femmes, toujours remplis alors par des hommes (1). Un de nos meilleurs historiens spéciaux, Lemazurier, s'exprime ainsi à ce sujet :

Ces anciens acteurs, qui furent les premiers fondateurs du théâtre national, parmi beaucoup de choses qu'ils empruntèrent aux théâtres étrangers, adoptèrent les masques usités de temps immémorial dans les spectacles de l'Italie, mais ils en restreignirent l'usage aux rôles de vieillards et de vieilles femmes (2). Quand on assiste à une repré-

(1) On assure que la première femme qui se montra sur un de nos théâtres (le Marais ou l'Hôtel de Bourgogne) fut Marie Vernier, femme du comédien la Porte. Ce serait vers l'an 1600.

(2) A propos de *la Galerie du Palais*, de Corneille, re-

sentation du *Menteur*, et que l'on entend cette scène admirable qui commence par ces mots foudroyants : *Êtes-vous gentilhomme?* on ne peut concevoir que l'acteur qui les prononçait fût caché sous un masque presque semblable à celui du Pantalon de la comédie italienne, et l'auteur de cet ouvrage a vu plusieurs personnes refuser absolument de croire ce fait. Il n'en est cependant pas de plus incontestable; la preuve en existe dans ce vers de *la Suite du Menteur*, acte Ier, scène IIIe :

Votre feu père même est joué sous le masque.

Le Menteur ayant été représenté en 1642, ces personnes, obligées de se rendre à une preuve aussi évidente, prétendent que du moins un usage qui



Masque offrant la caricature d'un philosophe.

leur semble aussi peu raisonnable ne dura pas longtemps après cette époque, et leur surprise augmente lorsqu'on leur fait voir qu'en 1736, c'est-à-dire quatre-vingt-quatorze ans après la première représentation du *Menteur*, il se soutenait encore au Théâtre-Français. C'est ce qu'on ne peut contester après avoir lu le passage suivant, extrait du *Mercure de France*, que le chevalier de la Roque rédigeait alors :

Reprise des *Fourberies de Scapin*. Il y avoit dix ou douze ans qu'on n'avoit joué cette pièce. Dangeville et Dubreuil y jouent les deux vieillards *sous le masque*. C'est la seule pièce restée au théâtre où l'usage du masque se soit conservé.

Le Muphti du *Bourgeois gentilhomme* se jouait aussi sous le masque, au moins dans la nouveauté.

présentée en 1634, on trouve ce détail dans de Léris : — « Nous avons l'obligation au grand Corneille d'avoir substitué dans cette pièce le rôle de suivante à celui de nourrice, qui étoit dans la vieille comédie, et que des hommes habillés en femmes, et sous le masque, représentoient ordinairement. »

Sans cela Lully, qui aspirait à une charge de secrétaire du roi, n'aurait pas risqué de le remplir.

Actuellement il ne reste de traces de cet usage que dans la scène des médecins burlesques qui viennent chanter à M. de Pourceaugnac : *Bon dí, bon dí;* tous deux portent un masque grotesque (1).

Un seul personnage, qui d'ailleurs y paraît maintenant bien rarement, a conservé son masque sur notre théâtre : c'est Arlequin.

MAT. — Pièce de machinerie. Les mâts servent à fixer les châssis de décoration placés de chaque côté de la scène et auxquels on donne volontiers le nom de coulisses. « Un mât, dit Moynet dans son *Envers du théâtre*, est un chevron de sapin de 7, 8 ou 9 mètres de hauteur, pourvu à son extrémité inférieure d'une espèce de tenon garni de fer ou même tout en fer; ce tenon passe par la costière et va s'emboîter dans une cassette, espèce de mortaise, qui se trouve dans un chariot mobile manœuvrant dans le dessous. Le mât conserve donc sa position verticale sur le plancher; de plus, il est pourvu d'échelons en fer dans toute sa hauteur, afin de permettre à un homme de monter jusqu'au sommet; à sa partie inférieure, à 1 centimètre du sol, un support en fer reçoit le châssis (la décoration), lequel, se trouvant par ce fait isolé du plancher, va prendre la place qu'il doit occuper, quand on fait manœuvrer le chariot portant tout l'appareil. Les traverses en fer tendent à disparaître pour être remplacées par des chantignoles. Un accident, récemment arrivé à l'Opéra, a condamné les échelons en fer, qui affaiblissent le corps du mât. Il est utile d'ajouter que le châssis n'est pas seulement fixé sur son crochet, mais qu'il est attaché, ou, pour mieux dire, « guindé » par une ou deux de ses traverses postérieures, au mât qui lui sert d'appui. »

En dehors de ces mâts roulant sur chariots, on se sert aussi, dans les décors compliqués, de mâts indépendants et mobiles, qu'on fixe à volonté dans les costières pour compléter le soutien de la décoration.

MATASIETE (2). — Ce nom, qui s'appli-

(1) *L'Opinion du parterre*, 1812.

(2) Prononcez : *Matassiété*.

que en espagnol à un spadassin, un fier-à-bras, un fanfaron, a été donné, sur la scène castillane, à un type théâtral assez semblable à celui de *Matamore* ou *Matamoros*. (Voy. CAPITAN.)

MATASSIN. — Dans le divertissement de *Monsieur de Pourceaugnac*, Molière a introduit des *matassins*. On ne sait plus beaucoup aujourd'hui ce que c'était que les matassins et quelle était leur spécialité; Castil-Blaze va nous l'apprendre :

Danser les matassins, dit-il, c'était, dans le moyen âge, imiter la pyrrhique des Grecs, la danse des Saliens, prêtres de Mars institués par Numa. Cette danse religieuse et guerrière, que les Saliens exécutaient l'épée à la main, portant au bras de petits boucliers sur lesquels ils frappaient en cadence avec leurs glaives, devint une parade bouffonne lorsque les Italiens et les Espagnols s'avisèrent de la renouveler des Grecs. Vêtus d'un costume bizarre et de fantaisie, le pot en tête, ces modernes baladins se battaient à deux, à quatre, à six, à huit, etc., en dansant. Quoique armés de sabres de bois, ils feignaient d'être blessés et tombaient, restant sans mouvement, comme s'ils étaient morts. De là vint leur nom de *matassins*, formé des verbes espagnols *matar*, tuer, et *fingir*, feindre. *Matado fingido*, par contraction, devint *matafin*, et *matachin*, *matachine*, d'où nous avons fait *matassin*. La batte d'Arlequin n'est autre qu'une épée de matassin. Les Italiens disent aussi *mataccino*, *mataccinata*.

De son côté, Thoinot Arbeau, qui écrivait dans les dernières années du seizième siècle, décrit ainsi la danse des matassins, qui, on va le voir, touchait de bien près à l'escrime :

Les Bouffons ou Mattachins sont vêtus de petits corcelets avec fimbries ès épaules, et soubs la ceinture, une pente de taffetas soubs icelles; le morion de papier doré, les bras nuds, les sonnettes aux jambes, l'espée au poing droit, le bouclier au poing gauche : lesquels dancent soubs un air à ce propre, et par mesure binaire, avec battements de leurs espées ou bouclier. Pour comprendre ceste dance, fault presupposer qu'on y fait plusieurs sortes de gestes : l'un des gestes est appellé *feincte*, quand le danceur saulte sur ses pieds joincts, tenant son espée sans en toucher aucunement : l'aultre geste est appellé *estocade*, quand le danceur recule son bras, et avance la poincte de son espée, pour frapper d'icelle son compagnon. L'aultre geste est appellé *taille haulte*, quand le danceur frappe son compagnon en descendant et fauchant de la main droicte (de laquelle il tient son espée), à la main senestre : l'aultre est appellé *revers hault*, quand au contraire le danceur frappe son compagnon en fauchant et descendant dès sa main senestre à sa main droite : l'aultre geste est appellé *taille basse*, quand le danceur frappe son compagnon en montant de la main droicte à la senestre : l'aultre geste est nommé *revers bas*, quand le danceur frappe son compagnon en montant de la main senestre à la droicte.

En voilà assez pour faire connaître les personnages que Molière a mêlés à ses divertissements.

MATÉRIEL. — Lorsqu'on parle du matériel d'un théâtre on entend non celui de la salle, qui consiste simplement en mobilier, mais exclusivement celui de la scène, qui comprend les décors, les costumes, les accessoires, le mobilier, les appareils de toutes sortes, la bibliothèque, etc., etc. Ce matériel, dans certains théâtres, représente une valeur très considérable, qui se chiffre à elle seule par plusieurs centaines de mille francs.

MATINÉES. — Ceci est un des produits les plus récents, mais non pas les moins heureux, de l'art théâtral. En 1868, un homme ardent et convaincu, M. Ballande, ancien artiste de la Comédie-Française, se mettait en tête d'organiser, dans la salle du théâtre de la Gaîté, des représentations de jour qui avaient lieu chaque dimanche, et dans lesquelles, habile en exhumations pleines d'intérêt, il faisait connaître au public certaines œuvres de notre théâtre, abandonnées depuis bien longtemps, qu'on ne pouvait alors juger que par la lecture, et qu'il entourait de tous les soins imaginables, en faisant précéder leur exécution d'une conférence historique et critique faite par un de nos écrivains spéciaux les plus en renom. L'idée était intelligente, ingénieuse, et obtint le plus grand succès. Mais voici qu'après quelques années, nos théâtres s'avisèrent que ce qui avait si bien réussi à M. Ballande pourrait bien leur réussir aussi; quelques-uns se mirent de la partie, d'autres les suivirent bientôt, et aujour-

d'hui, chaque dimanche, tous les théâtres parisiens, depuis la Comédie-Française et l'Opéra-Comique jusqu'au théâtre Cluny et aux Menus-Plaisirs, donnent une matinée qui, commençant à une heure et demie, finit à cinq heures, sans préjudice de la représentation du soir. Je ne dis pas que les comédiens aient lieu d'être très satisfaits d'un tel régime, qui s'étend même aux jours de grandes fêtes et qui, une cinquantaine de fois par an, leur impose le fardeau de deux spectacles dans la même journée; mais il est certain que le public parisien a goûté très fort cette innovation, et que les matinées dramatiques du dimanche, aujourd'hui passées dans les mœurs, continuent d'obtenir le plus grand succès.

MÉLODIE. — La mélodie est une succession de sons qui s'enchaînent, selon les lois du rythme et de la tonalité, pour former un en-



Guilbert de Pixerécourt, l'un des plus fameux auteurs de mélodrames.

semble intelligible et appréciable à l'oreille, comme le discours est une succession de mots et d'idées qui s'enchaînent, selon leur valeur relative, de façon à présenter à l'esprit un sens net, précis et défini. Ce livre n'étant pas un Dictionnaire de musique, et ne s'occupant de cet art qu'en ce qui concerne ses rapports avec le théâtre, nous n'avons pas à nous étendre davantage au sujet de la mélodie. Il nous suffit de l'avoir caractérisée.

MÉLODRAME. — Le mélodrame est une forme exagérée du drame, qui fut imaginée au commencement de ce siècle pour la plus grande gloire des théâtres du boulevard. Il a été ainsi décrit et caractérisé par un critique : — « Voici sur quels fondements presque invariables reposait la structure d'un mélodrame digne de ce nom. L'action, jetée dans un moule qui restait toujours à peu près le même, s'agitait entre quatre personnages essentiels : c'était d'abord un troisième rôle, un tyran souillé de tous les vices, animé de toutes les passions mauvaises; en second lieu, et comme contraste,

c'était une jeune première, ou héroïne douée de toutes les vertus, ornée de toutes les qualités les plus aimables et les plus intéressantes ; ensuite venait un jeune premier rôle, amant de la victime infortunée ; enfin cette vallée de terreur et de larmes était égayée par un niais, qui faisait surgir le rire au milieu des pleurs. Le tyran persécutait la victime ; celle-ci souffrait jusqu'au moment où, son infortune et son danger étant au comble, le chevalier arrivait juste à temps pour la délivrer et tirer de son ennemi une vengeance exemplaire, assisté du personnage comique, qui se rangeait toujours du côté des opprimés, surtout quand ils avaient le dessus. Le fond, aussi touchant que moral, ne variait guère que par les circonstances et par la position sociale des personnages. Ainsi, l'héroïne était tantôt bourgeoise et tantôt princesse ; le tyran était parfois un prince cruel et sanguinaire, parfois c'était un chef de brigands, orné d'un feutre pointu, de bottes à entonnoir et d'un arsenal en guise de ceinture ; quant au comique, il était toujours niais, souvent poltron, quelquefois gourmand, ou possédait simultanément ces diverses qualités. Le style adopté par ce genre de littérature était parfaitement en rapport avec l'espèce d'émotions qu'il affectionnait : c'était, dans le tragique, l'emphase la plus boursouflée, avec un luxe de maximes beaucoup plus morales que bien exprimées, et une redondance d'épithètes plus énergiques que variées ; dans le comique, une trivialité où la bassesse se faisait remarquer plus souvent que l'esprit. »

Pendant quarante ans le mélodrame régna en vainqueur sur les scènes de la Porte-Saint-Martin, de la Gaîté et de l'Ambigu, voire même sur celle du Cirque-Olympique. Plusieurs auteurs, je n'ose pas dire écrivains, y trouvèrent, comme d'autres dans l'élève des lapins, les moyens de s'y faire quelques bonnes mille livres de rente, sans compter la notoriété qui s'attachait à leur nom. Les rois du genre ont été sans contredit Cuvelier, Hapdé, Victor Ducange, Caigniez et Guilbert de Pixerécourt, qui, il n'est que juste de le reconnaître, avaient eu pour chef de file ou, si l'on veut, pour précurseur, le fameux conventionnel Sébastien Mercier, l'auteur du *Tableau de Paris,* lequel, aux dernières années du dix-huitième siècle, fit jouer plusieurs pièces qui n'étaient autres que de purs mélodrames : ***Jenneval* ou *le Barnevelt français*, *l'Habitant de la Guadeloupe*, *la Brouette du vinaigrier*, *Jean-Hennuyer*** (qu'on appelait volontiers *Jean-Ennuyeux*), etc. Quant aux auteurs que je viens de nommer, un certain nombre de leurs ouvrages sont devenus célèbres, et sont demeurés comme les types du genre : parmi ceux-là on peut citer



Scène du mélodrame de *Cœlina* ou *l'Enfant du mystère.*

les Frères à l'épreuve, la Pie voleuse, le Vampire, le Chien de Montargis, la Forteresse du Danube, la Tête de bronze, Calas, Cœlina ou *l'Enfant du mystère, la Femme à deux maris, Tékéli, la Forêt périlleuse* ou *les Brigands de la Calabre, Geneviève de Brabant, Hariadan Barberousse, Thérèse* ou *l'Orpheline de Genève, la Citerne d'Albi, les Ruines de l'abbaye de Vaudémont,* etc., etc.

Cette appellation de *mélodrame* a été donnée aux pièces de ce genre parce qu'elles étaient accompagnées de courts morceaux de musique instrumentale, destinés à souligner tel ou tel

événement, l'entrée ou la sortie d'un personnage, un incident qui se produisait, une scène mystérieuse, etc. Ces morceaux étaient eux-mêmes connus précédemment sous le nom de mélodrames, mais le contenant finit bientôt par absorber complètement le contenu et le déposséder à son profit.

MÉLOPÉE. — Chez les Grecs, ce mot comprenait l'art ou les règles de la composition du chant, et il s'employait aussi pour caractériser la déclamation notée. C'est dans ce dernier sens que nous l'employons nous-mêmes volontiers aujourd'hui, et Georges Kastner a pu très sensément s'exprimer ainsi à son sujet : — « Il me semble qu'on peut fort bien l'appliquer aujourd'hui aux phrases du récitatif mesuré, d'autant plus qu'il nous manque un terme exprimant l'arrangement des sons dans le cas dont il s'agit. Un récitatif est plus ou moins *mélodieux,* mais il n'a pas de mélodie en propre, suivant l'acception ordinaire qu'on donne à ce mot dans la musique moderne. On ne peut donc, à proprement parler, citer la *mélodie* d'un récitatif, puisqu'un récitatif ne comporte pas un arrangement de sons d'où résultent des phrases symétriques et régulières, mais on peut en vanter la *mélopée.* Il y a dans les opéras de Gluck un grand nombre de passages admirables qui ne sont que des *mélopées.* »

MELPOMÈNE. — La plus sévère des neuf Muses, après Clio et Uranie. Elle présidait à la tragédie antique, et les modernes ont conservé cette tradition. En effet, au dix-septième et au dix-huitième siècle, on disait couramment « l'art de Melpomène », pour caractériser la tragédie, « le temple de Melpomène, » pour désigner la Comédie-Française, « les soutiens de Melpomène, » pour qualifier les acteurs tragiques, et enfin, « le culte de Melpomène, » pour indiquer la vocation d'un poète pour le genre tragique. « A l'époque voisine des siècles héroïques, dit un écrivain, les attributs de Melpomène étaient une massue, l'arme de Thésée et d'Hercule, un masque grave, et un sceptre. Elle avait de plus une tunique dont les plis balayaient la terre, un grand manteau par-dessus, une large ceinture qui serrait cette tunique sur des hanches robustes, et de riches cothurnes exhaussés de quatre doigts. Vierge, elle portait comme les vierges ses cheveux rassemblés formant un nœud au sommet de la tête. Plus tard, on l'arma d'un poignard et l'on mit dans sa main des diadèmes. On l'a représentée aussi ayant à ses côtés un bouc, prix modeste des premiers vainqueurs dramatiques dans l'enfance de l'art ; mais cet emblème sans noblesse n'eut point d'imitateurs. Sur un antique, elle est figurée dans l'attitude d'une femme qui médite, d'une main ramenant modestement sa robe autour de son sein, de l'autre tenant une simple branche de laurier, l'arbuste prophétique d'Apollon. »

MÉMOIRE (La). — L'une des qualités essentielles du comédien. Dans une grande ville comme Paris, où l'on joue la même pièce pendant des mois entiers, parfois durant toute une année, peu d'efforts sont à faire par les acteurs quant à la mémoire. Il n'en est pas de même en province, surtout dans les villes de peu d'importance, où les spectacles doivent être sans cesse renouvelés, et où le seul travail relatif à la mémoire doit être une des grandes préoccupations du comédien. On en jugera par ce fait que chaque artiste s'oblige, par une clause de son engagement, à apprendre cinquante lignes par jour, et que ce nombre peut être doublé au besoin. Or, comme tandis qu'on apprend un rôle on en répète souvent un autre et qu'on en joue un troisième, il faut convenir que les efforts de mémoire ne sont pas peu de chose pour un acteur chargé d'un emploi important.

On sait, d'ailleurs, combien la mémoire est chose inégale. Aussi voit-on certains comédiens apprendre avec une facilité surprenante, tandis que d'autres sont obligés à un travail opiniâtre pour parvenir à être à peu près sûrs de leurs rôles. Encore en voit-on, et même à Paris, qui n'obtiennent jamais un résultat complet, et qui jamais n'ont pu dire un rôle à la lettre. Chacun, au surplus, a sa manière d'étudier. Lekain, dit-on, avait l'habitude, pour apprendre un rôle, de le lire d'abord deux fois le matin et deux fois le soir ; après avoir procédé

ainsi pendant quelque temps, il apprenait les vers. Larive, dans sa jeunesse, apprenait ses rôles couplet par couplet, ce qui le fatiguait beaucoup ; plus tard, il s'accoutuma à lire dix fois, vingt fois un rôle tout entier, sans se préoccuper de sa mémoire ; quand il l'avait bien compris, il le savait.

On conçoit que les manques de mémoire, lorsqu'ils se produisent en scène, rendent froide l'action du comédien et sont destructifs de toute illusion, tandis que la sûreté de la mémoire donne au jeu de l'acteur beaucoup d'aisance, de naturel et de vérité. Un fait est à remarquer au théâtre : c'est que, à de rares exceptions près, les femmes sont imperturbables sous le rapport de la mémoire. Apportent-elles plus de soin dans leur travail ? Il n'y a pas de raison de le supposer. Il faut plutôt croire à une faculté naturelle en ce qui les concerne.

Heureusement, le souffleur est toujours là non seulement pour venir en aide aux mémoires rebelles, mais pour remédier aux absences accidentelles dont sont victimes certains comédiens pourtant très sûrs d'eux. Cela n'empêche pas qu'il ne se produise parfois quelque incident singulier, et les annales du théâtre ont conservé le souvenir de quelques-uns, dont les acteurs se tiraient avec plus ou moins d'habileté et de sang-froid. On cite ce trait de Mlle Fanier, qui, jouant dans *la Métromanie* le personnage d'une soubrette qui étudie un rôle pour le jouer en société, se trouve manquer de mémoire après ce vers :

> Et je prétends si bien représenter l'idole...

Sans se troubler, elle en forge aussitôt un autre, et dit :

> Mais j'aurai plus tôt fait de regarder mon rôle.

Elle tire alors tout naturellement son rôle de sa poche, et, prenant ainsi le temps de se rafraîchir la mémoire, continue ensuite sans broncher. Un autre acteur de la Comédie-Française fut un jour moins heureux ; il s'arrête dans une tragédie à cet hémistiche :

> J'étais dans Rome alors...

et ne peut aller plus loin. Voyant, après avoir répété deux ou trois fois ce demi-vers, que le souffleur ne venait pas à son secours, il l'interpelle avec dignité et lui dit d'un ton hautain : *Eh bien, maraud, que faisais-je dans Rome?* On juge de l'effet. Un autre encore, dans *Mithridate*, vieux comédien rompu à la cadence du vers tragique et habitué à sa régularité, est pris d'une absence soudaine à cet endroit :

> Quand le sort ennemi m'aurait jeté plus bas,
> Vaincu, persécuté...

Ne trouvant pas la fin du vers, il en termine la mesure en y substituant machinalement ces syllabes cabalistiques : *tati, tatou, tata.* Vingt fois nous avons vu agir de même à la Comédie-Française un artiste d'ailleurs distingué, Leroux, mort aujourd'hui depuis quelques années, et qui de sa vie n'avait pu se graver un rôle dans la tête. A chaque instant il cousait ainsi des mots sans suite à la fin de tel vers qu'il ne pouvait se rappeler.

MÉMOIRES DRAMATIQUES. — Les mémoires, on le sait, sont précieux pour l'histoire, dont ils nous font connaître le côté intime et parfois saisissant. En ce qui concerne l'art et les artistes, leur lecture et leur étude sont particulièrement intéressantes. Par malheur, les comédiens écrivent peu, et, il faut bien le dire, lorsqu'ils se mêlent de publier ou de laisser des mémoires, ceux-ci, la plupart du temps, n'offrent qu'un recueil de petits commérages sans valeur et de réflexions sans intérêt ; en ce disant, je n'étonnerai aucun de ceux qui ont pu lire, en ces dernières années, les mémoires publiés sous divers titres et portant la signature de Samson, de Roger, de Laferrière et de M. Bouffé. Il ne se peut rien de plus vide et de plus incolore. On a publié pourtant, il y a une soixantaine d'années, une intéressante *Collection de Mémoires sur l'art dramatique* (1), dans laquelle on trouve quelques écrits curieux, soit laissés par de grands comédiens, soit rédigés d'après leurs papiers. Cette collection renferme d'abord des mémoires de grands acteurs étrangers : Garrick, Macklin, Brandes, Iffland ; puis des Mémoires de ou sur Talma, Préville,

(1) Ponthieu, éditeur, 1822, 15 vol. in-8°.

Dazincourt, Lekain, Mlle Clairon, Mlle Dumesnil, etc., dans lesquels on trouve des renseignements précieux sur l'état de l'art à l'époque où vivaient ces grands artistes. Toutefois, je ne connais pas en ce genre de lecture plus attachante, plus utile, plus curieuse que celle des Mémoires de Fleury, mémoires qui n'ont assurément pas été écrits par lui, puisque Fleury, dit-on, ne savait pas l'orthographe, mais qui ont été évidemment rédigés d'après ses papiers. On rencontre aussi quelques faits intéressants dans les *Souvenirs de Mme Louise Fusil.* Quant aux *Mémoires de Mlle Flore,* l'ancienne duègne des Variétés, qui, si j'ai bonne mémoire, sont l'œuvre de Darthenay, ils ne constituent autre chose qu'une fantaisie un peu corsée.

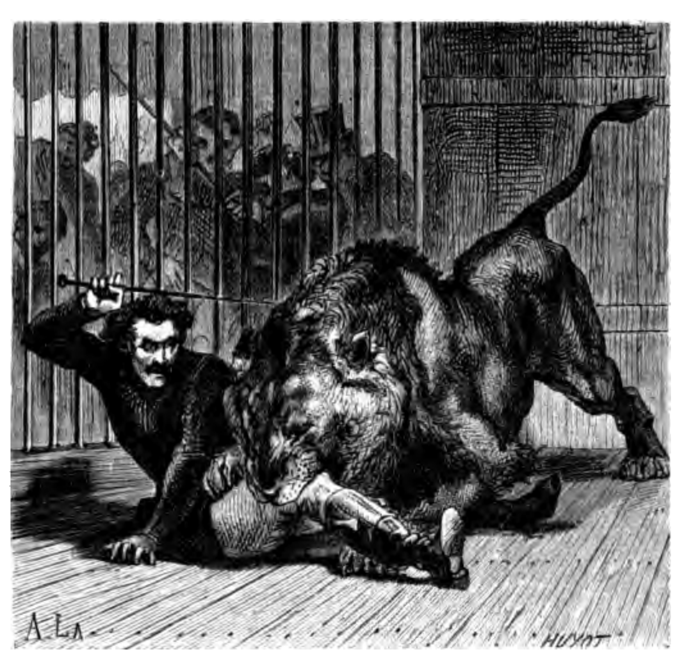
Quelques auteurs dramatiques ont laissé des mémoires intéressants pour l'histoire du théâtre. Je ne parle pas de ceux de Collé, qui ne sont qu'un pamphlet indigne dirigé contre tous les artistes qu'il a connus ; mais ceux de Goldoni sont charmants, ceux de Marmontel très précieux, de même que les *Souvenirs d'un sexagénaire,* d'Arnault. Marsollier a laissé, de son côté, quelques pages sous le titre de *Ma Carrière dramatique.* Quelques musiciens ont aussi laissé des écrits de ce genre, mais dont l'intérêt est mince au point de vue général, et où ils ne s'occupent que de leur personne : tels sont ceux de Grétry, de Blangini (recueillis par M. de Villemarest), de Berlioz, et même ceux du compositeur italien Pacini. La *Correspondance* de Favart est très utile à consulter pour l'histoire de la Comédie-Italienne et de l'ancien Opéra-Comique, de même que les *Mémoires* de Jean Monnet, restaurateur et directeur de ce dernier théâtre en 1752. Le fameux libraire théâtral Barba a publié aussi des *Mémoires* qui ne sont pas sans donner quelques renseignements curieux, Barba s'étant trouvé mêlé pendant trente ans aux hommes et aux choses du théâtre. Enfin, il faut signaler aussi les mémoires ou souvenirs intimes que divers écrivains ont publiés sur Sophie Arnould, sur Mlle Quinault, sur Mlle Pélissier, sur Mlle Mars; à tout prendre, si cette lecture est un peu fastidieuse, on trouve à glaner par-ci par-là, dans toutes ces publications, certains faits qu'il n'est pas inutile de connaître lorsqu'on veut se mettre sérieusement au courant de l'histoire du théâtre et des grands artistes qui l'ont illustré ; il ne s'agit que de faire la part du feu et, pour ceux de ces faits qui offrent un intérêt réel, de les contrôler soigneusement pour s'assurer de leur exactitude.

MÉNAGERIE. — Au nombre des spectacles favoris du public dans les grandes foires et dans les grandes fêtes, soit à Paris, soit en province, il faut placer en première ligne les ménageries d'animaux féroces. Ce n'est pas le seul plaisir de contempler ces animaux qui attire dans ces établissements des spectateurs nombreux, ce sont les émotions que procurent les exercices fort dangereux auxquels se livrent les dompteurs, émotions dont la foule est particulièrement avide et qui assurent le succès de ce genre d'exhibitions.

MENEGHINO. — L'un des types caractéristiques du théâtre italien moderne, auquel il apporte une saveur toute locale. Meneghino, en effet, n'est pas un personnage comme les autres et parlant comme eux : fameux surtout à Milan, où il est populaire comme Punch l'est à Londres et notre Guignol à Lyon, il n'emploie sur la scène que le dialecte lombard, ce dialecte qui, bien plus encore que l'italien pur, se rapproche du français. Meneghino descend en ligne droite, dit-on, du Menego du seizième siècle, et même du Menghino de *la Lena* de l'Arioste. « Il a, dit Frédéric Mercey, remplacé Arlequin et Brighella. Meneghino est l'enfant gâté des Milanais, le héros du théâtre de la Stadera ; son talent consiste surtout dans une espèce de gaucherie adroite, dans la façon plaisante avec laquelle il se heurte contre les murailles et trébuche contre les saillies du parquet sans jamais tomber ni sans rien perdre de son sang-froid. » En fait, Meneghino est un naïf, mais dont la naïveté est parfois spirituelle, comme dans cette réponse à un compère qui lui fait remarquer qu'il a un bouton à l'oreille : « C'est que j'aurai entendu quelque chose de sale, » répond Meneghino. Par exemple, il est effroyablement distrait, et ses distractions font la joie du public. « S'il est à table, a

dit un de ses portraitistes, il met du sucre dans la soupe en guise de sel, verse à boire sur la tête des convives, puis leur enlève leurs perruques pour les faire sécher dans le feu. Il sert des bûches pour de la mortadelle de Bologne, et le vase de nuit pour la soupière. Il prend la chandelle pour la bouteille au vinaigre, et répand du suif dans la salade. Il met le rôti avec les bottes sur la planche au pain. Il va allumer sa chandelle chez le voisin, revient chez lui battre le briquet et s'étonne que l'amadou soit inutile. Il est naïf dans ses étonnements, et refuse de faire la commission qu'on lui donne parce qu'il a rencontré un homme à trois têtes, qui n'est autre qu'un peintre portant deux portraits. »

Les Milanais ont une véritable adoration pour Meneghino, et son nom sur l'affiche attire toujours le public. J'ai vu jouer un jour, au théâtre Nuovo Re, un drame burlesque qui portait ce titre plein d'ampleur : *Chiara di Rosemberg, ovvero il feroce Montalban, assas-*



Le fameux dompteur Lucas aux prises avec le lion de sa ménagerie.

sino del proprio figlio, con Meneghino postiglione, fattore e scopritore d'un orribile delitto. La soirée ne fut qu'un long éclat de rire. Au physique, Maurice Sand a peint Meneghino avec une complète exactitude : — « Il porte la veste courte, et la culotte de drap vert à boutons et à galons rouges, le gilet à fleurs, les bas rayés. Sa figure, d'une expression joviale, au nez retroussé, est encadrée d'une perruque à cheveux plats, se terminant par une queue ficelée de rouge, et son couvre-chef, galonné de rouge, ressemble bien plus à ces casquettes de feutre, d'une forme démesurée, que portaient les bouffons du seizième siècle, qu'à un chapeau à trois cornes. »

Deux artistes surtout se sont rendus célèbres, à Milan, depuis le commencement de ce siècle, par la façon dont ils ont rendu le type de Meneghino et le talent qu'ils y ont déployé. Le premier est Moncalvo, qui devint directeur de la troupe comique dont il était le meilleur soutien : le second, qui fut son élève, s'appelait Luigi Preda, prit sa retraite en 1878, et est mort en 1884.

MÉNESTREL. — Trouvère, troubadour

jongleur, ménestrel, ménétrier, tout cela se touche, s'avoisine, se ressemble, se confond en quelque sorte, et cependant une nuance, difficilement saisissable, différencie et sépare jusqu'à un certain point ces divers éléments qui formaient en quelque sorte, au moyen âge, la personnification humaine de l'art musical et de l'art poétique populaires.

L'étymologie du mot *ménestrel,* qui donna naissance à celui de *ménétrier,* a été très controversée. La plus vraisemblable paraît être celle qui fait dériver ce mot du bas latin *ministrellus,* diminutif de *minister,* serviteur.

On sait ce qu'était le ménestrel : un chanteur ambulant qui s'en allait de ville en ville, de château en château, chanter ou réciter des poésies dont parfois il était l'auteur, dont d'autres fois il n'était que l'interprète. « Lorsque, a dit un écrivain, dans l'enfance de la langue et de la poésie françaises, commencèrent à paraître les productions des trouvères et des troubadours, il y eut des hommes qui se donnèrent pour profession de les apprendre par cœur et d'aller les réciter de château en château, de ville en ville. Ces hommes étaient les ménestrels. Quelquefois les auteurs eux-mêmes, comme Rutebeuf, allaient réciter leurs vers pour populariser leur nom, et on les appelait alors *chanterres;* mais, quand ils appartenaient à la haute aristocratie, c'étaient les ménestrels qui se chargeaient de ce soin. Ceux-ci, dans les premiers temps, possédaient une grande variété de talents. Souvent poètes, ils récitaient leurs propres productions; musiciens, ils jouaient de différents instruments dont ils s'accompagnaient quand ils chantaient les rondeaux, les lais, les chansons amoureuses, dont ils composaient eux-mêmes les mélodies. Ordinairement, ils étaient accompagnés de jongleurs ou joueurs de gobelets qui amusaient la compagnie par leurs tours, pendant qu'ils prenaient du repos. Partout accueillis, les ménestrels avaient partout leur place. On appelait les ménestrels aux couronnements, aux mariages, à l'entrée des rois, aux cours plénières, aux festins qui les terminaient, et leur présence était toujours une condition nécessaire à la magnificence des fêtes publiques. Mais bientôt la vie



Adenez, le roi des ménestrels, faisant un récit devant la reine Blanche de Castille, la comtesse d'Artois et la princesse Mathilde de Brabant. (D'après une miniature d'un ms. du treizième siècle, à la bibliothèque de l'Arsenal.)

nomade et dissipée de ces chanteurs, et les libéralités dont on les accablait, en accrurent le nombre de tout ce qu'il y avait de fainéants et de débauchés. » Il en fut alors des ménestrels comme des jongleurs ; ils se dégradèrent peu à peu, par le fait d'un contact impur, et tombèrent à ce point de déconsidération que Philippe-Auguste crut devoir les bannir du royaume. Ils y rentrèrent bientôt pourtant et formèrent, sous Louis XI, une association qui prit le nom de *Ménestrandie* et dont le chef reçut



Ménestrels et jongleurs au dixième siècle.
(Miniature d'un ms. de la Bibliothèque nationale.)

celui de *roi des ménétriers*. Leur profession une fois réglementée par des statuts officiels, comme l'étaient celles des artisans, ils se virent traités comme tels, et leur décadence en devint plus rapide. Ces ménestrels, si brillants, si mondains, si élégants à l'origine, vivant presque toujours dans la compagnie des chevaliers et de leurs dames, reçus, choyés et fêtés dans les châteaux, dans les palais et jusqu'à la cour des princes et des rois, tombèrent au rang des pires baladins, dont ils partagèrent l'existence oisive et débauchée, et avec lesquels ils se virent bientôt justement confondus. Mais on doit se souvenir qu'ils eurent une époque de gloire et de succès universels et qu'ils furent, en somme, nos premiers poètes et nos premiers musiciens.

MENUET. — Voy. Airs a danser.

MENUS-PLAISIRS. — Dans l'ancienne monarchie française, les *Menus-Plaisirs,* qu'on appelait communément *les Menus,* formaient une branche importante de l'administration de la maison du roi et comprenaient tout ce qui avait rapport aux fêtes de la cour. Les Menus-Plaisirs étaient placés sous la direction d'abord d'un trésorier, et plus tard d'un intendant. Déjà, sous Henri III, cette administration absorbait annuellement, à elle seule, une somme de 70 millions de livres tournois. La direction des spectacles de la cour devint par la suite une des charges les plus importantes de l'intendant des Menus, et, par ce fait, s'enchevêtrait quelque peu avec celle de l'Opéra. En effet, sous Louis XIV, qui habitait généralement Versailles ou Saint-Germain, les premières représentations d'ouvrages nouveaux étaient presque toujours données dans l'une de ces deux villes, de même que sous Louis XV elles étaient souvent données à Fontainebleau, où le roi se rendait chaque année. Or, certains décors et costumes faisaient retour à l'Opéra après avoir servi à la cour, et il résultait de cette situation un frottement incessant entre les deux administrations. Louis XVI, en réduisant considérablement les dépenses de sa maison, ne laissa subsister qu'un « maître des Menus-Plaisirs », qui est ainsi mentionné dans l'*Encyclopédie méthodique* (1788) : — « Grand officier qui a l'intendance de tout ce qui regarde les spectacles, comédies, bals, mascarades, etc., à la cour. Il avoit aussi d'abord le pouvoir de donner des permissions à tous les comédiens forains et à ceux qui montrent les marionnettes, etc., et on ne pouvoit même jouer aucune pièce aux deux salles de spectacle de Londres, qu'il ne l'eût lue et approuvée ; mais cette autorité a été fort réduite, pour ne pas dire absolument abolie par le dernier règlement qui a été fait sur les spectacles. »

L'administration des Menus-Plaisirs avait

son siège à Paris, dans le vaste immeuble qui, situé faubourg Poissonnière, s'étendait de la rue Bergère à la rue Richer actuelles. C'est là que la Convention plaça le Conservatoire de musique, qui occupe encore aujourd'hui une partie de cet emplacement. Les Menus-Plaisirs reparurent avec la Restauration, mais bien déchus de leur ancienne splendeur. Ils furent définitivement emportés par la révolution de 1830.

Les trois derniers intendants des Menus-Plaisirs (ces fonctionnaires étaient placés sous les ordres immédiats du ministre de la maison du roi) furent Papillon de la Ferté, qui occupa cette charge pendant les dernières années du règne de Louis XVI et qui périt sur l'échafaud révolutionnaire, âgé de près de soixante-dix ans ; des Entelles, qui fut désigné pour cet office en 1814, lors de la Restauration, et Papillon de la Ferté, fils du précédent, qui succéda à des Entelles, aux environs de 1820.

MÈRES NOBLES. — Classe de rôles marqués qui appartient à l'emploi des duègnes et des caractères (Voy. ces mots). Les mères nobles sont des rôles de tenue, d'un genre sérieux et digne, qui ont pour types ceux de Mme Vanderk dans *le Philosophe sans le savoir,* de Philaminte dans *les Femmes savantes,* et de la Comtesse dans *Misanthropie et repentir.*



Costume d'un menestrel.
(Miniature d'une *Danse macabre*, ms. du quinzième siècle, à la Bibliothèque nationale.)

MERLIN. — « C'est, dit Chamfort, un personnage de valet du Théâtre-François, qui fut inventé par Desmarres en 1686, et devint bientôt à la mode. On ne l'employe cependant plus. » Desmarres, auteur-amateur, secrétaire des commandements du prince de Condé, fit effectivement représenter à la Comédie-Française, en 1686, sous le titre de *Merlin dragon,* une comédie en un acte qui paraît avoir obtenu du succès. Le type qu'il avait donné à son valet engagea quelques auteurs à remettre celui-ci à la scène ; c'est ainsi qu'on eut *Merlin peintre,* de La Thuillerie, en 1687, *Merlin Gascon,* de Raisin l'aîné, en 1690, et dans la même année *Merlin déserteur,* de Dancourt, qui introduisit encore ce type dans une pochade inti-

tulée *l'Impromptu de garnison,* donnée par lui en 1693. Mais ensuite il ne fut plus question du personnage.

METTEUR EN SCÈNE. — Régisseur spécialement chargé, dans un théâtre, du travail de la mise en scène (Voy. ce mot). C'est lui qui doit régler et organiser tout ce travail, indiquer les entrées et les sorties des personnages, fixer la place que chacun d'eux doit occuper en scène, établir les passades et les mouvements scéniques, régler les marches, les cortèges, les évolutions de tout le personnel des chœurs et de la figuration, en un mot prendre soin de toute la partie matérielle de la représentation. C'est donc le metteur en scène qui préside aux études et aux répétitions de tous les ouvrages qui doivent être offerts au public, c'est lui qui porte la responsabilité de leur bonne ou de leur mauvaise exécution, et rien, sous ce rapport, ne peut être fait sans son concours et en dehors de ses indications.

METTRE EN SCÈNE. — Régler, établir et organiser l'ensemble et tous les détails de la mise en scène d'un ouvrage dramatique.

MEZZETIN. — Mezzetin, Scapin, Covielle, Brighelle, tout cela rentre un peu dans le même type, celui du valet rusé, fourbe, adroit, intrigant, tel que la Comédie-Italienne l'a importé chez nous. Chacun des acteurs italiens qui venaient ici pour personnifier ce caractère prenait un nom particulier, de telle sorte qu'il est facile de se perdre dans cette succession d'artistes et de différencier des types qui, à bien peu de chose près, représentaient le même individu, mais qui nous déroutent aujourd'hui par les changements de nom dont ils étaient l'objet de la part de ceux qui étaient chargés de les personnifier. En ce qui concerne Mezzetin, voici ce que dit Louis Riccoboni, dans son *Histoire du Théâtre Italien :* — « L'habit du Mezzetin a été mis sur le théâtre en France dans la troupe des comédiens italiens nos prédécesseurs. Le sieur Angelo Costantini, qui avoit été reçu dans la troupe pour doubler le sieur Dominique Biancolelli dans le rôle d'Arlequin (vers 1680), se trouvant oisif, pensa à se donner un caractère qui pût être utile à la troupe. Comme on n'avoit point d'acteur pour les rôles de Scapin, il en prit le caractère ; mais il en changea l'habit. Il ne mit point de masque, ayant un visage très gracieux et des yeux qui joüoient admirablement. On composa cet habit, qui tire son origine des dessins de Callot ou des acteurs comiques du Théâtre François de l'an 1632, de Turlupin et de Filipin (?), qui viennent de la même source. On en retrancha la longue culotte, et on le rendit plus gracieux, en conservant seulement la qualité de l'étoffe, qui est à rayes de différentes couleurs. »



Mezzetin.

Il faut croire que cet artiste rendit fameux par son talent ce type de Mezzetin, car celui-ci chez nous devint traditionnel, et il fut le héros ou l'un des personnages importants d'un grand nombre de pièces de notre Comédie-Italienne.

MEZZO SOPRANO. — Voix de femme qui tient le milieu entre le soprano et le contralto. Elle correspond au baryton masculin. Ce terme a été par nous emprunté à l'italien.

MI-CARÊME. — La fête de la mi-carême est comme une sorte d'été de la Saint-Martin du carnaval. Considérée à Paris comme la fête des blanchisseuses, qui la célèbrent avec pompe, elle se place au jeudi qui se trouve au milieu du carême, et renouvelle pour un jour les joies et les folies de la semaine grasse. Souvent plus

favorisée que celle-ci par la température, la mi-carême se fait encore remarquer par des cavalcades, des chars, des cortèges qui parcourent aux sons de la musique les boulevards et les voies principales de la grande ville. Toutefois, la mi-carême nous semble appelée, comme le carnaval lui-même, à disparaître dans un avenir plus ou moins éloigné. (Voy. CARNAVAL.)

MIME. — Acteur qui joue la pantomime, qui prend part à l'exécution d'une action scénique à l'aide du geste seul et sans le secours de la parole. Le mime est presque toujours un danseur. Les anciens lui donnaient le nom de *pantomime* (Voy. ce mot).

MIMIQUE. — La mimique est l'art de représenter les idées, de les rendre saisissables et compréhensibles par le moyen du geste et du mouvement. Une mimique expressive est donc la première qualité de l'acteur qui joue la pantomime, comme une diction juste est la première qualité du comédien.

MIMODRAME. — Le mimodrame est une sorte de mélodrame qui tire son nom de ce fait que l'action parlée se trouvait parfois interrompue et remplacée sinon par une action mimée proprement dite, du moins par des scènes muettes qui se composaient de combats, d'évolutions, de marches guerrières et équestres, etc.,



Femmes de la halle faisant la mi-carême au dix-septième siècle.
(D'après une estampe de la collection Hennin.)

qui en faisaient un spectacle à part et d'un genre particulier. Je crois bien que le mimodrame a pris naissance vers 1795, au théâtre de la Cité, qui était situé sur l'emplacement occupé aujourd'hui par le tribunal de commerce, à l'époque où ce théâtre eut recours, pour rappeler sa prospérité chancelante, aux chevaux de Franconi. Cuvelier et Hapdé furent les premiers qui mirent leur plume au service de ce genre bâtard, auquel on doit les grands drames militaires qui firent plus tard la fortune du Cirque-Olympique, alors que, sous la royauté de Juillet, celui-ci ne cessait de mettre en action cette trop fameuse légende napoléonienne, qui devait être si fatale à la France. « Le mimodrame, disait il y a trente ans M. Saint Agnan-Choler, n'a jamais constitué une œuvre bien littéraire. La richesse des décorations, la variété et la magnificence des costumes, l'emploi habile de nombreux comparses, tels ont toujours été ses principaux moyens de séduction. Cependant ces moyens ont suffi pour lui attirer une faveur qui ne s'est jamais démentie, et il est venu jusqu'à nous, en se perfectionnant et en augmentant ses ressources, mais sans en changer la nature... Pendant longtemps le Cirque-Olympique, avec sa vaste salle, avec sa scène large et profonde, avec ses chevaux dressés aux évolutions scéniques, est resté en possession de ce genre tout

particulier, et il lui a dû de longs et profitables succès. En effet, les spectateurs ont toujours fort goûté cette espèce de spectacle, propre à enflammer les esprits belliqueux, et à procurer aux caractères pacifiques cette espèce de jouissance dont parle le poète, et qui consiste à regarder du rivage les périls de la tempête. On peut bien dire, il est vrai, que, pour trouver là les délices d'une illusion quelconque, il fallait y apporter une bonne volonté bien grande ou une imagination bien vive. Ces armées, composées d'une centaine d'hommes, dont douze sapeurs, un tambour-major, douze tambours, trente-six musiciens et une trentaine d'officiers ; ces combats, où les fusils se déchargeaient à bout portant sans jamais faire une seule victime ; ces charges de cavalerie exécutées par une demi-douzaine de chevaux sur un plancher sonore et faisant beaucoup de bruit, mais pas du tout de mal ; tout ce spectacle de convention enfin, assez bien organisé comme spectacle, mais tout à fait mesquin si on le compare aux terribles grandeurs de la réalité, ne pouvait donner d'une véritable guerre qu'une idée fort imparfaite. Mais enfin la poudre brûlée répandait dans la salle son odeur aussi guerrière que fétide ; les uniformes russes, autrichiens ou anglais reculaient devant les uniformes français ; un seul héros, en habit bleu, exécutait victorieusement contre trois ou quatre lâches en habit blanc ou rouge le combat traditionnel du drapeau ; les mots de patrie et d'honneur scintillaient au milieu de tout ce glorieux tapage, et puis il était là, LUI, l'homme des grands souvenirs, et voir cette redingote grise et ce petit chapeau, plus adorés mille fois que ne le furent jamais manteau de pourpre ou couronne d'or, entendre cette voix brève et saccadée qui commandait aux rois, n'en était-ce pas assez pour exciter l'enthousiasme en face de ce spectacle assez glorieux pour n'avoir pas besoin d'une complète réalité ! »

Le mimodrame, devenu alors le « drame militaire », était exclusivement exploité par deux auteurs dramatiques de quatrième ordre, Ferdinand Laloue et Fabrice Labrousse, qui avaient trouvé le ton nécessaire à ce genre de productions. C'est à eux que l'on dut *Murat, Bonaparte* ou *les Premières Pages d'une grande histoire; Bonaparte en Égypte; Masséna, l'enfant chéri de la victoire*, et plusieurs autres chefs-d'œuvre *ejusdem farinæ*. Tout cela s'est évanoui, depuis que la guerre nous est réapparue comme un jeu trop cruel en sa réalité pour en faire un spectacle presque ridicule.

MIRACLE. — Le miracle était un jeu scénique issu du mystère, mais dont les développements étaient moindres, et qui, comme le mystère, se représentait publiquement. Son nom indique que, comme lui aussi, il tirait ses sujets de l'Écriture sainte, et qu'il mettait en action les faits et les personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament. C'est surtout en Angleterre, dit-on, que le miracle fut populaire.

MISE A LA SCÈNE. — Il faut se garder de confondre la « mise à la scène » avec la « mise en scène ». La mise à la scène d'une pièce est sa mise à l'étude, son entrée en répétition, le moment où la pensée de l'auteur va prendre corps et où la fiction écrite va devenir une fiction scénique. La mise en scène est tout autre chose, comme on va le voir. Autrefois, il y a un siècle, on abrégeait l'expression, et l'on disait simplement la « mise » d'une pièce. Lorsqu'on annonçait la prochaine mise d'une comédie ou d'un opéra nouveau, cela indiquait que cette comédie ou cet opéra allait entrer en répétition.

MISE EN LOGE. — Chanteurs, comédiens, danseurs, choristes, figurants, comparses, nul ne doit avoir à s'inquiéter, en arrivant le soir au théâtre, de la moindre partie du costume qu'il devra revêtir pour entrer en scène ; tout, jusqu'aux plus minces accessoires du vêtement, doit être préparé avec le plus grand soin, de façon que l'artiste n'ait qu'à s'habiller sans avoir à chercher quoi que ce soit. C'est cette préparation qu'on appelle la « mise en loge », et qui regarde le personnel des costumiers. M. Nuitter, dans son *Nouvel Opéra*, décrit ainsi cette opération, qui, dans un grand théâtre comme l'Opéra, où le répertoire varie chaque jour et où le personnel est immense, acquiert une importance énorme : — « Dans la journée, on a fait ce qu'on appelle la *mise*

en loge, c'est-à-dire que l'on a rangé dans chaque armoire toutes les parties du costume que chacun, depuis le premier artiste jusqu'au dernier comparse, doit trouver sous sa main quand viendra le moment de s'habiller. Coiffures, barbes, moustaches, maillots, vêtements de toute sorte, chaussures, armures, etc., etc., ce sont des milliers d'objets qu'il faut disposer méthodiquement. Quand une indisposition survenant au dernier moment nécessite un changement de spectacle, tout ce travail doit être fait à nouveau, tout doit être méthodiquement déplacé et remplacé : aux pourpoints, aux toques des *Huguenots*, il faut substituer les robes de moine, les manteaux de *la Favorite*, ou les *péplum* et les voiles d'Alceste, pendant qu'en même temps sur le théâtre les machinistes remplacent le *château de Chenonceaux* par les *jardins de l'Alcazar* ou par le *temple d'Apollon.* »

MISE EN SCÈNE. — Voici l'un des côtés les plus intéressants, les plus curieux et les plus compliqués de l'action scénique et de la représentation théâtrale. On peut dire qu'en dehors de la récitation pure, c'est-à-dire de la diction ou de la déclamation, comme on voudra l'appeler, la mise en scène englobe tout, comprend tout, embrasse tout, aussi bien au point de vue du matériel que du personnel : l'un et l'autre se trouvent même souvent en elle si bien confondus, qu'on ne saurait les dégager et les traiter séparément. En effet, la mise en scène est l'art de régler l'action scénique considérée sous toutes ses faces et sous tous ses aspects, non seulement en ce qui concerne les mouvements isolés ou combinés de chacun des personnages qui concourent à l'exécution de l'œuvre représentée, non seulement en ce qui concerne les évolutions des masses : groupements, marches, cortèges, combats, etc., mais encore en ce qui est d'harmoniser ces mouvements, ces évolutions avec l'ensemble et les détails de la décoration, de l'ameublement, du costume, des accessoires. Il est clair qu'on ne fera pas évoluer des hommes comme des femmes, une escouade de soldats comme un groupe de nymphes, des chevaliers bardés de fer et armés de lances comme une troupe de paysans aux habits légers et libres de leurs mouvements. D'autre part, il est certain que les mouvements d'un grand personnage en costume de cérémonie, comme un souverain dans son palais, ne sauraient être les mêmes que ceux d'un bon bourgeois agissant dans son salon. Enfin, cent ou deux cents individus, figurant une scène de tumulte dans la cour d'une prison, ne pourront se mouvoir de la même façon que s'ils simulent une révolte en plein air, sur une place publique, dans un décor large, spacieux et ouvert de tous côtés. On voit que la mise en scène, envisagée au seul point de vue du personnel, est chose essentiellement mobile, variée de sa nature, qu'elle dépend pour une grande partie des conditions extérieures du drame, et qu'elle doit se modifier selon les exigences particulières de la scène.

Quant à la mise en scène matérielle, elle n'est pas moins compliquée, surtout lorsqu'il s'agit d'un ouvrage un peu important sous le rapport du spectacle, que ce que j'appellerai la mise en scène *humaine*. Il faut que le régisseur, chargé de ce service extrêmement difficile et qui comporte des détails de toutes sortes, se rende un compte exact de l'action qu'il doit faire représenter, de l'époque et du lieu où elle se passe, des costumes et de la condition de chacun des personnages, afin de régler la disposition des décors et des praticables, celle de tous les accessoires nécessaires au jeu scénique, la manœuvre des changements à vue, celle des trucs s'il y a lieu : il faut qu'il se rende compte aussi de l'espace dont il dispose pour les évolutions des masses et de la façon dont il pourra faire mouvoir celles-ci selon le plus ou moins d'encombrement de la scène et la nature des événements qu'il lui faut mettre en action.

Pour une pièce même intime, sans apparat et sans fracas d'aucune sorte, la mise en scène est souvent fort délicate à régler. Dans la vie ordinaire, deux personnes pourront causer pendant une demi-heure dans un salon sans bouger, sans, pour ainsi dire, faire un mouvement. Il n'en est pas de même au théâtre, où l'immobilité est impossible, et où cependant les mouvements, dans une situation de ce genre, ne doivent être ni trop accusés, ni trop brusques, ni trop fréquents. Il faut donc régler avec soin la position diverse des personnages,

les passades, les mouvements discrets, les jeux de scène à peine indiqués, les entrées, les sorties, les changements de plan, tous ces mille détails qui échappent au spectateur le plus attentif, mais qui sont le fond même de l'action scénique et dont l'inobservance le glacerait en lui enlevant toute illusion. On peut s'en rendre compte en voyant, par exemple, à la Comédie-Française, ces adorables proverbes de Musset, à deux ou trois personnages, comme *un Caprice* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée;* on verra que la scène est toujours occupée, active sans qu'il y paraisse, et que ces entretiens mignons sont coupés à tout instant par quelque mouvement, quelque passade, quelque changement de position, sans lesquels il n'y aurait que langueur et monotonie.

Mais s'il s'agit d'un ouvrage à grand déploiement scénique, c'est bien une autre affaire. Ici nous pouvons prendre pour exemple l'Opéra, qui est un modèle en son genre, et nous verrons quelle étonnante variété, quelle souplesse infinie on apporte au théâtre dans le développement des masses, dans la manière de les disposer, de les mouvoir, de les combiner pour produire les plus grands effets, ou les plus charmants, ou les plus pittoresques. Sous ce rapport, le troisième acte des *Huguenots*, avec ses épisodes successifs, si bien imaginés par le poète, est un véritable chef-d'œuvre. On peut citer aussi, comme splendeur, le magnifique cortège du premier acte de *la Juive;* comme sévérité, la scène du concile du premier acte de *l'Africaine;* comme puissance, le tableau du vaisseau du même ouvrage; comme sentiment pittoresque, le divertissement des Patineurs du *Prophète;* comme grâce charmante, différents épisodes du ballet de *Giselle.* Dans nos théâtres de féerie, où la mise en scène se complique du jeu des trucs, elle amène aussi des effets surprenants. Qui n'a vu, au Châtelet, à la Porte-Saint-Martin, ces féeries légendaires, *les Pilules du Diable*, *le Pied de mouton*, *la Biche au bois, Peau d'âne,* et qui n'a été surpris des effets merveilleux qu'un metteur en scène habile peut obtenir sur un espace de quelques mètres carrés, déjà très encombré par les décors, et qui pourtant doit lui suffire pour faire agir cent, deux cents et jusqu'à trois cents individus, accompagnés quelquefois de vingt ou trente chevaux! Il en est de même souvent pour les grands drames, qui, à l'occasion, donnent lieu à un spectacle plein de puissance et de grandeur. Certains drames d'Alexandre Dumas sont restés justement célèbres sous ce rapport, entre autres *Monte Cristo*, *les Trois Mousquetaires* et *le Chevalier de Maison-Rouge.*

En ce qui touche le décor, la mise en scène s'augmente parfois de certaines difficultés particulières : ainsi, par exemple, lorsqu'un auteur, voulant produire simultanément plusieurs actions différentes, juge à propos de partager le théâtre en plusieurs parties. Ce moyen a été souvent employé. Dans *Guido et Ginevra*, dans *Aïda*, le théâtre est divisé en deux dans le sens de sa hauteur; dans *le Roi s'amuse*, la scène offre trois parties différentes, et elle est partagée en quatre dans *les Contes d'Hoffmann.* Beaucoup de soins sont nécessaires pour donner de l'unité à ces actions diverses.

Le public ne se doute point de la peine qu'on se donne, de l'ingéniosité qu'on déploie parfois pour ses plaisirs, des ruses auxquelles on a recours pour exciter sa surprise ou son admiration. En voici un exemple assez original qui date de deux siècles, c'est-à-dire de la reprise de l'*Andromède* de Corneille qui eut lieu en 1682; il est ainsi rapporté dans les *Anecdotes dramatiques :*

> Les grands applaudissemens que reçut cette tragédie portèrent les comédiens du Marais à la reprendre après qu'on eut abattu le théâtre du Petit-Bourbon. Ils réussirent dans cette dépense, et elle fut encore renouvelée en 1682 par la grande troupe des comédiens, avec beaucoup de succès. Comme on renchérit toujours sur ce qui a été fait, on représenta le cheval Pégase par un véritable cheval, ce qui n'avoit jamais été vu en France. Il jouoit admirablement son rôle, et faisoit en l'air tous les mouvemens qu'il pourroit faire sur terre. Il est vrai que l'on voit souvent des chevaux vivans dans les opéras d'Italie; mais ils y paroissent liés d'une manière qui, ne leur laissant aucune action, produit un effet peu agréable à la vue. On s'y prenoit d'une façon singulière, dans la tragédie d'*Andromède*, pour faire marquer au cheval une ardeur guerrière. Un jeûne austère, auquel on le réduisoit, lui donnoit un grand appétit; et lorsqu'on le faisoit paroître, un gagiste étoit dans une

coulisse et vannoit de l'avoine. L'animal, pressé par la faim, hennissoit, trépignoit des pieds, et répondoit ainsi parfaitement au dessein qu'on s'étoit proposé. Ce jeu de théâtre du cheval contribua fort au succès qu'eut alors cette tragédie. Tout le monde s'empressoit de voir les mouvemens singuliers de cet animal, qui jouoit si parfaitement son rôle.

Molière fut moins heureux un jour; mais il s'agissait ici d'un âne, au sujet duquel Grimarest raconte cette anecdote :

On joua une pièce intitulée *Dom-Quixote.* On l'avoit prise dans le tems que Dom-Quixote installe Sancho-Pança dans son gouvernement. Molière fesoit Sancho : et comme il devoit paroître sur le théâtre monté sur un âne, il se mit dans la coulisse pour estre prest à entrer dans le moment que la scène le demanderoit. Mais l'âne, qui ne savoit point le rôle par cœur, n'observa point ce moment; et dès qu'il fut dans la coulisse il voulut entrer, quelques efforts que Molière employât pour qu'il n'en fît rien. Sancho tiroit le licou de toute sa force; l'âne n'obéissoit point; il vouloit absolument paroître. Molière apelloit : « Baron, la Forest, à moi! ce maudit âne veut entrer. » La Forest étoit une servante qui fesoit alors tout son domestique, quoiqu'il eût près de trente mille livres de rente. Cette femme étoit dans la coulisse opposée, d'où elle ne pouvoit passer par-dessus le théâtre pour arrêter l'âne; et elle rioit de tout son cœur de voir son maître renversé sur le derrière de cet animal, tant il mettoit de force à tirer son licou pour le retenir. Enfin, destitué de tout secours, et désespérant de pouvoir vaincre l'opiniâtreté de son âne, il prit le parti de se retenir aux ailes du théâtre, et de laisser glisser l'animal entre ses jambes pour aller faire telle scène qu'il jugeroit à propos. Quand on fait réflexion au caractère d'esprit de Molière, à la gravité de sa conduite et de sa conversation, il est risible que ce philosophe fût exposé à de pareilles avantures, et prît sur lui les personnages les plus comiques.

Le règne animal nous offre encore une anecdote, toujours relative à la mise en scène. Celle-ci a rapport à une parodie de *Thésée*, due à Favart, Laujon et Parvi et donnée à la Foire Saint-Germain en 1745 :

Un nommé Léger, domestique de M. Favart, animé par l'amour des talens et voulant consacrer les siens au théâtre, débuta dans cette parodie par la moitié d'un bœuf. Pour faire entendre ceci, il est nécessaire d'expliquer que dans le triomphe de Thésée, la monture de ce héros étoit le bœuf gras, figuré par une machine de carton, qui se mouvoit par le moyen de deux hommes qui y étoient renfermés, le premier debout mais un peu incliné, le second la tête appuyée sur la chute des reins de son camarade. Léger, qui avoit brigué l'honneur du début, obtint la préférence pour faire le train de devant. Gonflé d'alimens et de gloire, il lâcha une flatuosité qui pensa suffoquer son collègue. Celui-ci, dans son premier mouvement, pour se venger de l'effet sur la cause, mordit bien serré ce qu'il trouva sous ses dents. Léger fit un mugissement épouvantable; le bœuf gras se sépara en deux; une moitié s'enfuit d'un côté, une moitié de l'autre, et le superbe Thésée se trouva à terre, étendu de son long. On eut beaucoup de peine à continuer la pièce. A peine fut-elle achevée, que l'on entendit une grande rumeur; c'étoit Léger, qui, prétendant que son camarade lui avoit manqué de respect, se gourmoit avec lui sur le ceintre. Après avoir disputé sur la prééminence et les avantages du train de devant et du train de derrière, ils en étoient venus aux coups. Le pauvre Léger pensa en être la victime. Il tomba du ceintre; mais, par bonheur, il fut accroché par un cordage qui le suspendit à vingt pieds de haut, comme une oye que les mariniers vont tirer; il en fut quitte pour quelques contusions (1).

Chez les Grecs et les Romains, la mise en scène avait acquis une grande importance et un haut degré de splendeur. Horace se plaignait déjà, comme on le fait de nos jours et non sans quelque raison, que de son temps le plaisir du théâtre sacrifiait un peu trop à l'effet scénique aux dépens de la satisfaction intellectuelle, et qu'on ne voyait plus qu'escadrons de cavalerie et bataillons d'infanterie, cortèges de rois enchaînés, vaisseaux, chars somptueux, marches triomphales, exhibitions de girafes et d'éléphants, etc., tout comme ce que nous contemplons aujourd'hui sur nos grands théâtres de féerie, et particulièrement au Châtelet. En France même, au temps des mystères et des confrères de la Passion, la mise en scène, pour être parfois naïve et enfantine au point de vue du *rendu*, n'en était pas moins très brillante, très riche et très compliquée. Lorsque le théâ-

(1) Desboulmiers, *Histoire de l'Opéra-Comique.*

tre se régularisa avec la première imitation de l'ancienne tragédie grecque, il perdit cette qualité. Mais le ballet de cour opéra des prodiges sous ce rapport, et bientôt notre Académie royale de musique, entre les mains de Lully, déploya un luxe qu'on n'avait pas connu jusqu'alors et dont elle devait conserver jusqu'à nos jours la tradition brillante. Décors, costumes, machinerie, en dépit des anachronismes de toutes sortes qu'on y pouvait souvent relever, du mauvais goût qui les déparait trop fréquemment, n'en étaient pas moins remarquables par la richesse, la magnificence et la somptuosité qu'on y déployait. Les moyens pourtant étaient parfois enfantins, s'il faut s'en rapporter aux critiques contenues dans un petit écrit généralement très sensé, et dont voici un échantillon (1) :

... Les seules machines véritablement belles, ce sont ces palais ou ces grandes gloires qui remplissent toute la scène. C'est, de toutes les choses qu'on a tentées à l'Opéra, celles qui font vraiment un grand et bel effet. Quant à ces petites descentes pitoyables, d'un dieu ou d'une déesse sur un petit monceau de nuages découpés en rond et attachés à quelques cordes, assurément il n'y auroit pas lieu de les regretter. Il y a peu d'apparence qu'on en ait besoin à l'avenir; le genre de féerie et de magie est tombé en désuétude; ces changemens surprenans, opérés par un coup de sifflet, ne nous surprennent plus; ces dieux, ces déesses et tant d'autres êtres imaginaires ont cessé de nous intéresser, et il est difficile que désormais le merveilleux de la Fable soit amené assez heureusement pour être un objet de plaisir : le genre d'opéras que nous goûtons à présent est dramatique et n'admet plus guères ces miracles.

Surtout il faudroit supprimer les vols; notre goût plus épuré, ou notre critique plus sévère, exigent cette réforme. On a voulu, contre le sentiment de l'auteur de la musique, faire usage de l'ancien vol dans l'opéra de *Persée;* le public l'a trouvé ridicule, non qu'il fût mal exécuté, il étoit ce qu'il a toujours été, mais nous n'admirons plus si facilement. C'est une suite nécessaire de l'impossibilité de nous cacher la corde. D'ailleurs l'attitude contrainte de ce combattant n'a nul rapport à celle d'un être qui auroit la faculté de planer dans les airs. Il eût été plus vraisemblable et plus intéressant que Persée se fût placé sur le rocher devant Andromède, et que de là il eût combattu le monstre. Je me souviens encore du vol de *Phaéton;* rien n'étoit plus ridicule que de voir quatre chevaux de carton, dont les seize jambes brandilloient en l'air. Dans je ne sais quelle autre pièce, on voyoit les douze dieux pendus chacun à une corde qui continuoit de vibrer pendant toute la scène. Il faut convenir que de pareils objets ne sont propres qu'à amuser les enfans. Ce sont cependant ces misères qui occasionnent les machines les plus dispendieuses. Est-ce que les Gorgones ou les diables, sortant d'un antre, ne feroient pas autant de plaisir que lorsqu'on les voit s'élever lentement et bien arrangés, au moyen d'une trappe? Le plus ridicule encore, c'est lorsqu'ils vont s'y remettre avec ordre et inquiétude pour redescendre aussi gravement, au sortir d'une scène remplie d'action. Tout cela est bon pour étonner des paysans qui sortent de leur village; encore ne sera-ce que la première fois.

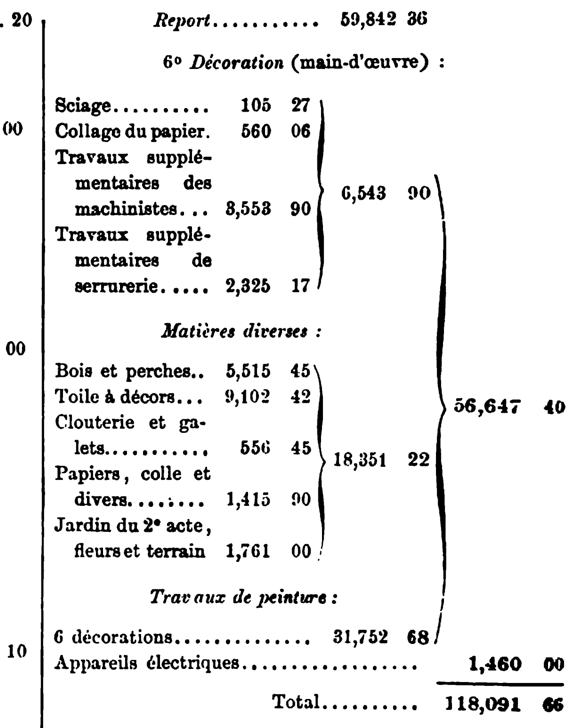
(1) *Lettres sur l'Opéra*, par M. C***. Paris, 1781, in-12.

Il faut convenir que depuis le temps où ces critiques étaient formulées, de grands progrès ont été faits, et qu'aujourd'hui la mise en scène, dans un théâtre important, est de nature à produire l'illusion la plus complète. Il est bien difficile, tant que de nouveaux procédés n'auront pas été inventés, de faire mieux que ce qui se fait en France en tout ce qui touche le décor et la machinerie ; quant au costume, qu'il s'agisse de l'exactitude historique, de la richesse, du goût, on ne saurait rien imaginer de plus parfait.

Mais aussi sait-on ce qu'il en coûte, dans un grand théâtre, lorsqu'il s'agit de mettre en scène un ouvrage important. Ici, quelques chiffres ne seront pas sans intérêt.

A l'Opéra, les frais de mise en scène de *Don Carlos* (1867) se sont élevés à la somme de 124,288 fr. 28 centimes ; pour *Hamlet* (1868), on a dépensé 100,823 fr. 41 centimes ; pour *Faust* (1869), 118,091 fr. 66 centimes ; *Aïda* (1880) n'a pas coûté moins de 233,991 fr. 92 centimes; enfin, les dépenses faites pour *le Tribut de Zamora* (1881) ont atteint le chiffre de 270,000 fr. Il me semble assez curieux de faire connaître le détail des frais occasionnés pour l'un de ces ouvrages ; le voici donc, en ce qui concerne *Faust :*

1° *Musique*			3,167 fr.	20
2° *Instruments* :				
Mandolines	65			
Remise en état du grand orgue	550		615	00
3° *Accessoires de la scène* :				
Rouet et chaise	23			
Cassolettes et gobelets	48	80		
Épée mécanique et fleurs articulées	166			
Cannes et béquilles	32			
Sorcières et chevaux fantastiques	741			
Arbalètes	80			
Réparations d'accessoires divers	169	20	1,260	00
4° *Frais de répétitions* :				
Choristes externes	774			
Élèves de la danse	60			
Ustensiliers	176			
Comparses et figurantes	96			
Orchestre (externes)	355			
Bande militaire	820			
Service de sapeurs-pompiers	432	10		
Service des appareils électriques	817		3,530	10
5° *Costumes* (main-d'œuvre et façons) :				
Nettoyage de costumes et étoffes diverses	300	05		
Tailleurs et couturières supplémentaires	3,789	50		
Travaux et veillées des employés ordinaires	2,593	00		
Travaux à façon au dehors	2,647	50		
Divers	160	60	9,490	65
***Costumes* (étoffes et matières) :**				
Chaussures	2,199			
Bonneterie	6,170			
Bijouterie, armures	5.108	84		
Étoffes de drap et mérinos	7,900			
Étoffes de velours	4,572	34		
Étoffes de soie et satins	5,492	79		
Crêpes, dentelles, etc	2.398	19		
Toiles et mousselines	3,094	09		
Broderies, passementeries et impressions	2.428	96		
Articles divers	2,415	20		
***Accessoires aux costumes* :**				
Glace à main décorée	16			
Glace à main argentée	25			
Coffret émail	100		41,920	41
A reporter			59,842	36



Report					59,842	36
6° *Décoration* (main-d'œuvre) :						
Sciage	105	27				
Collage du papier	560	06				
Travaux supplémentaires des machinistes	3,553	90				
Travaux supplémentaires de serrurerie	2,325	17	6,543	90		
***Matières diverses* :**						
Bois et perches	5,515	45				
Toile à décors	9,102	42				
Clouterie et galets	556	45				
Papiers, colle et divers	1,415	90				
Jardin du 2e acte, fleurs et terrain	1,761	00	18,351	22		
***Travaux de peinture* :**						
6 décorations			31,752	68	56,647	40
Appareils électriques					1,460	00
Total					118,091	66

Nous avons vu que la mise en scène comprend deux parties distinctes, mais qui en arrivent souvent à se confondre : d'une part, tous les mouvements, les positions, les évolutions de *tous* les personnages, — acteurs ou comparses, — qui concourent à l'action scénique ; de l'autre, la disposition de tout le matériel, — décors, mobiliers, accessoires, — nécessaire à cette action. Pour compléter ce qu'on comprend, au point de vue général, sous cette appellation vaste et complexe de mise en scène, il faut y joindre le costume, l'éclairage, les chevaux, etc. Il faut donc faire remarquer encore que, en ce qui touche l'effet produit, la division que nous venons d'établir se modifie et comprend, d'une part l'action proprement dite, de l'autre le matériel seul. C'est ainsi que l'on dira, d'une pièce dont l'action est organisée, ordonnée avec habileté : « La mise en scène est supérieurement réglée ; » et d'une pièce dont la richesse, le déploiement scéniques sont pleins de splendeur et d'éclat : « La mise en scène est d'une magnificence admirable. » Dans le premier cas, on loue le talent, l'habileté du metteur en scène ; dans le second, la richesse et la beauté des décors, des costumes et de tout le matériel.

Ce n'est pas tout : il nous reste à indiquer un côté accessoire si l'on veut, mais fort important encore, de la mise en scène. Doit-on, dans un ouvrage quelconque, entendre gronder le tonnerre, siffler le vent, crépiter la pluie ou la grêle? doit-on voir tomber la neige, luire les éclairs ? la fusillade doit-elle éclater, le canon doit-il tonner dans un combat ? le roulement d'une voiture doit-il frapper l'oreille du spectateur ? des cris, des acclamations, des hourras doivent-ils se faire entendre en dehors de la scène ? il faut que tous ces bruits, tous ces effets divers se produisent, de la façon la plus exacte, la plus naturelle, au moment précis, de manière à affecter vivement l'oreille, les yeux et l'imagination du spectateur, à lui donner le sentiment de la réalité, à lui procurer l'illusion la plus complète. Tout cela, avec bien d'autres choses encore, tout cela fait partie de la mise en scène, tout cela concourt à la perfection de l'action dramatique, tout cela tient de la façon la plus étroite à l'idéal qu'on se fait du spectacle scénique, spectacle dont on peut dire qu'il n'est pas un détail, si petit qu'il soit, si frivole en apparence, qui ne doive contribuer pour sa part à la supériorité de l'exécution, à l'excellence de l'ensemble et à la puissance de l'effet général.

MOLIÉRISTE. — On nomme ainsi, depuis un certain nombre d'années, les fervents de Molière, ceux qui non seulement éprouvent pour ce poète incomparable, qui fut le meilleur des hommes, toute l'admiration qu'il mérite à tant de titres, mais qui par leurs efforts, par leurs travaux, par leurs recherches sur sa vie, sa personne et ses œuvres, font en sorte de contribuer encore à augmenter sa gloire et l'affection dont il est le si légitime objet. Depuis une vingtaine d'années, il semble qu'une recrudescence se produise encore dans le culte dont on entoure la mémoire du grand homme : des travaux pleins d'intérêt et d'érudition surgissent sur lui de tous côtés, des éditions nouvelles sont faites de ses œuvres avec des gloses et des commentaires toujours nouveaux, et on ne laisse inexplorée aucune partie de son existence. Les auteurs de ces travaux sont les *moliéristes* du premier degré ; ceux du second degré sont sans doute les amateurs qui prennent intérêt à ces écrits et qui les enferment dans leur bibliothèque ; mais on peut bien dire que la France entière, c'est-à-dire la France qui pense, qui lit et qui est pénétrée de reconnaissance pour ceux qui sont son honneur et sa gloire, on peut bien dire que celle-là est moliériste à l'égal de qui que ce soit. — Les moliéristes militants ont un organe spécial, une revue périodique qui a précisément pour titre *le Moliériste*, et dont la fondation est due à M. Monval, archiviste de la Comédie-Française.

MOMERIE. — Genre de divertissement dansé, fort en vogue au seizième siècle, qui tenait de la boutade et de la mascarade (Voy. ces mots). Compan définit ainsi la momerie : — « Mascarade, bouffonnerie, déguisement de gens masqués pour aller danser, jouer, se réjouir. Ce mot vient de Momus, le bouffon des dieux du paganisme. » La momerie engendra un verbe, le verbe *mommer*, tout au moins employé dans son *Journal* par l'Estoile, qui parle ainsi à la date du mois de janvier 1696 : — « Cependant qu'on apportoit à tas de tous les costez dans l'Hostel-Dieu les pauvres, on dansoit à Paris, on y *mommoit*, les festes et les ballets s'y faisoient à 45 écus le plat ; quant aux habillemens, bagues et pierreries, la superfluité y étoit telle qu'elle s'étendoit jusqu'au bout de leurs souliers et patins. »

MONODIES. — Nous avons, au mot *hyporchème*, mentionné les monodies ou chants à une voix usités dans la Grèce antique, et qui furent l'une des premières manifestations et des formes rudimentaires du théâtre. Voici comment Charles Magnin caractérise les monodies :

> Plusieurs monuments antiques nous montrent des hommes et surtout des femmes qui chantent et qui dansent seuls. Dicéarque nous a conservé les premiers vers d'une monodie religieuse ; c'est un hymne en l'honneur de Diane dansé par une femme seule, tandis qu'une autre femme marque la mesure avec des crembales :
>
> « Diane, j'ai résolu de chanter à ta gloire un hymne qui te plaise, tandis que cette femme fera résonner dans ses mains des crembales d'airain doré. »

Les monodies étaient lyriques quand l'exécutant chantait ses propres émotions et ses sentiments personnels; elles étaient dramatiques, au contraire, quand il se présentait sous un nom d'emprunt, et exprimait les passions supposées d'un personnage fictif. Le plus admirable exemple que nous ayons d'une monodie dramatique est *la Magicienne* de Théocrite, imitée et non pas égalée par Virgile. On peut citer encore la troisième idylle de Théocrite, intitulée *le Chevrier*.

MONOLOGUE. — Long récit que, dans une scène seule, l'un des personnages d'une action dramatique se fait en quelque sorte à lui-même, et qui lui sert à expliquer au spectateur l'état de son âme ou à exposer certaines situations. « La parole, a dit Marmontel, est un acte si familier à l'homme, si fort lié par l'habitude avec la pensée et le sentiment, elle donne tant de facilité, tant de netteté à la conception, par les signes qu'elle attache aux idées, que, dans une méditation profonde, dans une vive émotion, il est tout naturel de se parler à soi-même... Il n'est personne qui quelquefois ne se soit surpris, se parlant à lui-même de ce qui l'affectoit ou l'occupoit sérieusement. Il est donc très vraisemblable que l'avare à qui l'on vient d'enlever sa cassette, fasse entendre ses cris et ses plaintes; que Caton, avant de se donner la mort, délibère à haute voix sur l'avenir qui l'attend: qu'Auguste, qui vient de voir le moment où il étoit assassiné, se parle et se reproche tout le sang qu'il a répandu; qu'Orosmane, croyant Zaïre infidèle et l'attendant pour se venger, dans l'égarement de sa fureur parle seul et parle tout haut. » Parmi les monologues les plus fameux au théâtre, il faut citer celui de *l'Avare*, de Molière, rappelé par Marmontel, celui du *Mariage de Figaro*, de Beaumarchais, ceux de l'*Hernani* et du *Ruy Blas* de Victor Hugo, sans compter l'incomparable monologue que Shakespeare a placé dans la bouche d'Hamlet.

Dans la première moitié du dix-huitième siècle, à l'époque où les petits théâtres de la Foire étaient constamment traqués, vexés et tyrannisés par leurs suzerains l'Opéra et la Comédie-Française, qui leur cherchaient chicanes sur chicanes, ils en furent un instant réduits à ne jouer que des pièces en monologues. C'est quand on leur interdit d'avoir en scène plus d'un acteur à la fois : alors le personnage présent devant le public débitait un monologue, après quoi il disparaissait pour laisser la place à un nouveau personnage qui continuait l'action à l'aide d'un autre monologue, et ainsi de suite pendant le cours d'un, de deux ou de trois actes. Nos forains, sous ce rapport, n'étaient jamais à bout de ressources, et trouvaient toujours le moyen de tourner les difficultés; et tel a toujours été l'amour du Parisien pour le spectacle, telle était sa sympathie pour ces pauvres petits théâtres qu'on persécutait sans cesse, qu'il y accourait toujours et ne les encourageait que davantage. On conçoit cependant combien l'art, même un art subalterne, était difficile dans de telles conditions. Parmi les pièces en monologue données à cette époque, on peut citer *le Lourdaud d'Inca*, de Fuzelier, *Arlequin barbet, pagode et médecin*, de Lesage et d'Orneval, *la Fille savante*, etc.

Sous la Révolution, pendant la première liberté des théâtres, la mode courut un instant de petites pièces mêlées de chant ne comprenant qu'un seul personnage, et formant un long monologue. On eut ainsi *Gilles tout seul*, de Bizet et Simonnot; *Fanchon toute seule*, de Ponet; *M. Botte tout seul*, du même : *Je débute ou l'Acteur tout seul*, de Rougemont; *Colombine toute seule*, de Morel, Marty et Philibert; *Cassandre tout seul*, de Dubois; *Figaro tout seul ou la Folle Soirée*, de Marty. Ces deux derniers monologues étaient joués, au théâtre des Jeunes-Artistes, par un acteur encore imberbe qui devait être un jour une des gloires de la Comédie-Française : Monrose père.

Aujourd'hui, et depuis quelques années, une autre manie sévit sur Paris, celle du monologue de salon. On en voit surgir de tous côtés, en prose ou en vers, et il n'est pas de semaine où il n'en paraisse quelques-uns. Le chef-d'œuvre du genre est assurément celui qu'un de nos jeunes écrivains dramatiques les plus ingénieux, M. Abraham Dreyfus, a écrit sous ce titre : *un Monsieur en habit noir*.

MONOPOLE. — L'art du théâtre, considéré au point de vue industriel et comme entreprise commerciale, constituait jadis un monopole

au profit de quelques-uns. Le nombre des théâtres étant strictement limité, et nul ne pouvant prendre la direction d'un établissement dramatique sans y être autorisé par la puissance administrative, qui lui octroyait à cet effet un privilège (Voy. ce mot), ce monopole florissait dans toute sa beauté. La Révolution nous donna, pour la première fois, la liberté théâtrale, en 1791; cette liberté nous fut enlevée, avec et après tant d'autres, par Napoléon Ier, à l'aide du fameux décret de 1807; et enfin la liberté industrielle et commerciale du théâtre fut rétablie en 1864, par un nouveau décret qui mit définitivement un terme au monopole, en laissant à chaque citoyen, sous les conditions de police légitimes et nécessaires, la faculté d'élever, d'ouvrir et d'exploiter un théâtre à sa convenance. (Voy. LIBERTÉ DES THÉATRES.)

MONSTRE. — Ce qu'on appelle *monstre,* en termes de littérature dramatique, c'est le canevas d'une pièce, à peine dégrossi, et qui ne contient encore que le tracé de l'œuvre projetée, avec indication sommaire des principales situations et des épisodes les plus importants. C'est, en un mot, la carcasse, la première esquisse d'une œuvre dramatique, le plan primitif, appelé à recevoir toutes les corrections, toutes les modifications possibles.

En ce qui concerne la musique dramatique, on donne le nom de *monstre* à une coupe rythmique que le compositeur, désireux d'employer un motif en portefeuille, donne comme modèle à son poète pour que celui-ci lui écrive des vers sur la mesure qui doit cadrer avec ce motif. La plupart du temps, les monstres de ce genre n'ont aucun sens et se composent de mots sans suite que le musicien fait se succéder de façon à donner à l'ensemble la forme rythmique qui lui est nécessaire, avec les finales masculines et féminines. Parfois cependant ils affectent une certaine apparence intelligible, témoin ces deux pseudo-vers du *Chalet*, qu'on a tant reprochés à Scribe :

> Du vin, du rhum, et puis du rac,
> Ça fait du bien à l'estomac.

Or, ces deux vers étaient un *monstre* qu'Adam avait donné à son collaborateur, pour qu'il lui en fournît deux autres de mesure semblable. Scribe n'a eu que le tort de les employer.

MONTER UNE PARTIE. — Les comédiens de province qui, à la fin d'une campagne, se trouvent sans place à Paris, attendant un nouvel engagement, se réunissent parfois un certain nombre pour *monter une partie,* dans le but de gagner quelque argent. Ils organisent entre eux un spectacle, composé de pièces dont ils savent tous les rôles et qui par conséquent n'exige point d'études, ils vont jouer ce spectacle dans une ou plusieurs petites villes des environs de Paris, et, après avoir soldé tous les frais, ils partagent entre eux le produit des représentations. C'est là ce qu'on appelle monter une partie. Les apprentis comédiens, les élèves du Conservatoire, organisent aussi quelquefois entre eux des parties; mais alors ce n'est pas pour gagner de l'argent, c'est dans le but de prendre l'habitude de la scène et d'acquérir l'aplomb nécessaire en se présentant devant un vrai public.

MONTER UNE PIÈCE. — Pour un théâtre, « monter une pièce, » c'est procéder aux études et aux travaux d'une pièce nouvelle, la mettre en scène, en préparer la prochaine représentation, et s'occuper avec assiduité des mille soins et des mille détails dont la fusion intelligente doit amener l'ensemble harmonieux nécessaire à son apparition devant le public. — Lorsqu'il s'agit d'une pièce déjà connue, mais qui depuis longtemps n'a pas paru à la scène et qui exige de nouvelles et importantes études, on dit que tel théâtre *remonte* telle pièce.

MONTRE. — On appelait *montre,* à l'époque du moyen âge et de la renaissance, la grande exhibition ambulante que faisaient avant leurs représentations, par les rues et les places publiques, les sociétés dramatiques fameuses alors, telles que les Confrères de la Passion, les Enfants-sans-Souci, les Clercs de la Basoche, etc. Tous les personnages de la pièce qu'on devait représenter parcouraient ainsi la ville, revêtus

de leurs costumes, tandis que quelques-uns d'entre eux annonçaient à haute voix le spectacle et en faisaient connaître les détails. La *montre générale* était une cavalcade somptueuse, sur laquelle M. V. Fournel nous fournit ces détails intéressants :

Tous les ans, vers la fin de juin ou au commencement de juillet, la Basoche était tenue, en vertu d'une ordonnance de Philippe le Bel qui remontait à l'origine de la société, de faire une montre générale, composée de tous les clercs du Palais et du Châtelet, et de tous les suppôts et sujets du roi de la basoche. Les clercs se distribuaient en compagnies de cent hommes, qui choisissaient le capitaine, le lieutenant et l'enseigne ou porte-étendard. Une fois élu, chaque capitaine désignait une couleur et un costume que devaient adopter tous les gens de sa bande, et il le faisait peindre sur un morceau de vélin qu'on attachait au drapeau de la compagnie. Celle-ci prenait un nom en rapport avec l'accoutrement mis à l'ordre du jour. Une peine de dix écus d'amende, prononcée par le chancelier de la Basoche, attendait tout clerc qui eût voulu se



La grande montre des clercs du Châtelet.

dérober à ces engagements. La procession se mettait en marche à travers les rues, guidée par les tambours, les trompettes, les fifres et les hautbois. En tête, marchaient le roi de la corporation avec la toque, le chancelier avec la toque et le bonnet, et les autres officiers généraux de la société. Derrière eux venaient les compagnies, toutes vêtues de jaune et de bleu, qui étaient les couleurs officielles de la Basoche, puis des couleurs diverses indiquées par les capitaines ; elles étaient précédées de leurs chefs et de l'étendard, sur lequel se détachaient, en teintes éclatantes, l'emblème de la bande et les trois écritoires en champ d'azur. Les béjaunes, c'est-à-dire les nouveaux clercs reçus tout récemment par les trésoriers, ne manquaient pas à la réunion.

Tout le monde était à cheval. Le cortège se rendait en bon ordre dans la cour du Palais, où il défilait devant son roi, au son des instruments ; après quoi, il allait donner les aubades et réveils accoutumés aux présidents de la grand'chambre, au procureur général et aux autres dignitaires. La fête se terminait par des danses et par la comédie. La Basoche avait toujours de six à huit mille représentants à cette grande exhibition, qui était pour elle une solennelle occasion de se compter et de constater ses forces. Cette *montre générale* subsista jusqu'au règne de Henri III, qui l'abolit. C'était une des grandes curiosités populaires. François Ier vou-

lut la voir à deux reprises différentes, en 1528 et en 1540, et il en fut émerveillé.

La montre est restée en usage aujourd'hui, et elle est faite non plus par les Clercs de la Basoche actuelle, qui ne ressemblent guère à leurs anciens, mais... par les écuyers des cirques ambulants qui courent nos foires de province, et qui, dès qu'ils arrivent dans une ville, font, le jour de leur première représentation, une grande promenade à cheval, dans leurs plus beaux costumes, pour faire *montre* de leur personnel.

MORALITÉ. — Lorsque les représentations des mystères, qui étaient souvent interminables et parfois duraient plusieurs journées, commencèrent à fatiguer les populations, d'ailleurs lassées aussi d'un genre un peu trop uniforme et qui avait fait son temps, les Clercs de la Basoche, qui tenaient alors le haut du pavé en matière de jeux scéniques, imaginèrent, sous le titre de *moralités*, de petites pièces de dimensions beaucoup plus restreintes, d'un caractère tantôt allégorique, tantôt de pure imagination, qui d'ordinaire étaient toujours écrites en vue d'établir une vérité morale. C'est dans ce genre de la moralité qu'on peut ranger les pièces qui avaient pour titre *l'Enfant prodigue*, *le Mauvais Riche*, *l'Enfant ingrat*, et aussi *la Condamnation de Bancquet*, de Nicole de la Chesnaye, et la *Moralité de l'Aveugle et du Boiteux*, d'André de la Vigne, l'un des premiers poètes scéniques de ce temps. Comme la farce et la sotie, la moralité fleurissait aux quinzième et seizième siècles, et, ainsi qu'elles, prépara la naissance et l'établissement de notre théâtre régulier.



Le roi de la Basoche.

MORCEAU. — Toute pièce de musique, soit vocale, soit purement symphonique, qui se fait entendre dans un opéra, dans un oratorio, dans un vaudeville, dans un drame même, prend le nom de morceau. (Les Italiens disent : *pezzo*, pièce.)

MORCEAU D'ENSEMBLE. — Voy. ENSEMBLE (Morceau d').

MORCEAU DE FACTURE. — Dans un opéra, c'est un morceau dans lequel le musicien donne les plus grandes preuves de son talent et de son habileté au point de vue de la construction générale, de la succession des idées et de la manière de les traiter, du style, etc. Selon Castil-Blaze, « lorsqu'on dit un morceau de facture, on entend parler d'un morceau de longue haleine, fortement intrigué, et dans le-

quel le compositeur, en déployant tous ses moyens, montrera ce qu'il peut faire. On a déjà applaudi ses romances, ses airs, ses duos; on attend, pour juger son talent, qu'il ait donné un morceau de facture. »

MORDANT. — Le mordant n'est pas une qualité de l'organe, comme on l'a dit, mais une qualité de l'articulation; et j'ajoute qu'il est plus facile de la constater que de l'expliquer. Une prononciation nette, un débit serré sans précipitation, une voix sonore, une façon brève de lancer les mots, tel me paraît être ce qui constitue le mordant chez l'acteur. Inutile dans certains emplois, il est indispensable dans d'autres, et l'on ne conçoit pas plus un Figaro, une soubrette ou une duègne sans mordant, qu'un premier rôle sans dignité, un amoureux sans passion ou une ingénue sans pudeur.

MOUCHEURS DE CHANDELLES. — Au dix-septième siècle, la rampe des théâtres, au lieu d'être éclairée à l'huile, comme elle le fut plus tard, au gaz, comme elle l'est aujourd'hui, à l'électricité, comme elle le sera demain, était simplement composée de chandelles. Ces chandelles ne pouvaient être mouchées que pendant les entr'actes, sans quoi le spectacle aurait été interrompu par cette opération intéressante, et il avait fallu créer à cet effet un emploi spécial, celui de moucheur de chandelles, qui ne s'exerçait pas sans provoquer incessamment les lazzis et les quolibets du public, et qui pourtant exigeait une certaine adresse et une certaine dextérité, ainsi que nous le fait connaître, dans son *Théâtre françois,* Chappuzeau, en donnant des détails curieux sur la façon dont on procédait à cet effet : — « C'est aux décorateurs, dit-il, de se pourvoir de *deux Moucheurs* pour les lumières, s'ils ne veulent pas eux-mêmes s'employer à cet office. Soit eux, soit d'autres, ils doivent s'en aquiter prontement, pour ne pas faire languir l'auditeur entre les actes, et avec propreté, pour ne luy pas donner de mauvaise odeur. L'un mouche le devant du théâtre, et l'autre le fond, et surtout ils ont l'œil que le feu ne prenne aux toiles. Pour prévenir cet accident, on a soin de tenir toûjours des muids pleins d'eau, et nombre de seaux, comme l'on en void dans les places publiques des villes bien policées, sans attendre le mal pour courir à la rivière ou aux puits (1) ».

MOYENS. — Expression assez singulièrement choisie pour indiquer qu'un acteur a des poumons puissants, qu'il possède une grande force vocale et qu'il peut faire retentir les échos d'une salle de spectacle d'accents terribles et énergiques. Dans le drame et dans le mélodrame il faut avoir beaucoup de moyens, et cela dispense parfois d'avoir du talent; dans la comédie et dans le vaudeville un bon organe suffit, mais il y faut joindre quelques autres qualités.

MUSÉE DE L'OPÉRA. — Attenant à la bibliothèque, et comme elle accessible à tout visiteur, le musée de l'Opéra est situé dans l'aile gauche du monument, du côté de la rue Scribe. C'est là qu'ont été réunis tous les objets dont la vue peut intéresser le public, et qui font passer sous ses yeux les souvenirs de la gloire et de la splendeur de notre grande scène lyrique. Dans des vitrines sont exposés un grand nombre d'autographes précieux dus aux nobles artistes qui ont illustré ce théâtre : Lully, Rameau, Grétry, Cherubini, Sacchini,

(1) Un homme grave, un personnage politique, un conventionnel, Pons de Verdun, publiait dans le *Mercure français* (25 décembre 1794) le petit conte que voici :

Le Débutant.

A l'ouverture d'un spectacle
(C'était un spectacle bourgeois)
On vient annoncer un obstacle
Qui met tout le monde aux abois :
La vacance de deux emplois,
Mais tels qu'une seule personne
Pourrait les remplir à la fois.
— S'il est ainsi, qu'on me les donne,
Répond soudain un spectateur,
Je les remplirai de bon cœur.
Ces emplois dont on le croit digne,
En quatre mots lui sont livrés :
« Vous moucherez, vous soufflerez. »
J'entends fort bien cette consigne.
Qu'arrive-t-il? au premier signe
Le quidam, moucheur et souffleur,
Pour son début en fait de belles,
Car il s'en vient moucher l'acteur
Et souffler toutes les chandelles.

Gossec, Rossini, Méhul, Spontini, Meyerbeer, Herold, Auber, Adolphe Adam, Halévy, Félicien David, Victor Massé, MM. Verdi, Ambroise Thomas, Gounod, etc. Sur les panneaux sont placés, avec un grand nombre d'estampes intéressantes et de curieux dessins, divers tableaux, parmi lesquels un joli portrait de Scaramouche, deux charmantes gouaches de Moreau le jeune représentant deux scènes du *Déserteur*, le portrait du fameux corniste Duvernoy, et plusieurs bustes, entre autres ceux des danseurs Duport et Gardel, du ténor Roger, du célèbre chef d'orchestre Habeneck, de la Cerrito, de Mlle Eugénie Fiocre, etc. Puis, viennent des affiches curieuses du dix-septième et du dix-huitième siècle, des scènes d'opéras, des réductions de décors d'après Pannini, Degotti, Cicéri et autres, et enfin, dans un petit réduit un peu écarté de la grande galerie, une collection adorable de dix maquettes de décors qui ont paru à l'Exposition universelle de 1878, où elles obtinrent le plus vif succès. Le musée de l'Opéra s'enrichit et s'accroît chaque jour, et devient de plus en plus intéressant.



Affiche de la première représentation de *Robert le Diable*, exposée au musée de l'Opéra.

MUSETTE. — Voy. AIRS A DANSER.

MUSICIENS. — C'est le nom par lequel on désigne au théâtre, bien malgré eux, les artistes composant l'orchestre. Ce nom a le don de les irriter et de les humilier au delà du possible, j'ignore pourquoi. Ces messieurs voudraient qu'on les désignât toujours ainsi : « les artistes de l'orchestre ; » ce serait plus long, mais il paraît que ce serait beaucoup plus respectueux. Ce qui serait mieux, ce serait de revenir à l'ancienne appellation de *symphonistes*, abandonnée aujourd'hui, et qui avait le mérite d'être très claire et très caractéristique.

MUSICOS. — On donnait ce nom à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle, à des espèces de guinguettes, à de petits cafés dans lesquels on faisait de la musique, où quelques chanteurs de rencontre disaient des chansons qu'accompagnaient quelques rares instrumentistes. En Hollande, on emploie encore ce mot pour caractériser certains cafés chantants de bas étage.

Jadis, les Italiens donnaient le nom de *musico* à tout chanteur qui, par suite d'une opération indigne et que nous n'avons pas à décrire ici, prenait rang parmi les sopranistes (Voy. ce mot).

MUSIQUE. — La musique est l'art de charmer, de toucher et d'émouvoir par la combinaison des sons. — Les rapports de la musique avec le théâtre sont infinis, et celui-ci ne saurait presque en aucun cas se passer de son concours. Si la musique ne prend pas une part active à la représentation de la tragédie ou de la comédie, elle y trouve sa place, la plupart du temps, en se produisant comme intermède, avant le spectacle et pendant les entr'actes; encore l'a-t-on vue s'y mêler d'une façon très étroite, comme dans *Athalie* et *Esther*, de Racine, où le chœur musical prenait une grande place, dans l'*Ariane* de Pierre Corneille, dans la *Psyché* de Corneille et Molière, où aux chœurs se joignait la danse, dans nombre de pièces de Molière, où l'on compte aussi beaucoup de divertissements chantés, et dans beaucoup d'autres ouvrages du même genre. La musique prend une place prépondérante dans l'opéra, elle en occupe une très importante dans l'opéra-comique et même dans ce genre nouveau de l'opérette, qui, né du vaudeville, finira pas se fondre dans ce même opéra-comique. Le vaudeville, lui aussi, quoique dans de moindres proportions, a besoin de l'appui de la musique, à laquelle il emprunte la forme du couplet, de la romance et de la chanson; enfin, le ballet, comme l'opéra, réclame d'elle une aide de tous les instants; la pantomime, de son côté, ne saurait vivre sans le concours actif de l'élément musical, et il n'est pas jusqu'au drame et au mélodrame qui ne se servent de la musique en entremêlant leur action de rondes, de chœurs, de danses, de marches et de divertissements de tous genres. En résumé, il n'est pas un théâtre où la musique ne trouve sa place, soit comme élément prépondérant, soit comme élément nécessaire, et elle est tellement utile à toute espèce de spectacle, noble ou populaire, élevé ou vulgaire, que les saltimbanques même ne sauraient s'en passer, et que ceux qui n'ont pas le moyen de payer les deux ou trois ménétriers indispensables à leur industrie les remplacent par un orgue de barbarie!

MUSIQUE DE CHAMBRE. — Au dix-septième et au dix-huitième siècle, les Italiens donnaient le nom de *musica da camera* à des morceaux de chant écrits spécialement en vue du concert : cantates, airs, canzonettes, duos, etc. Aujourd'hui, on appelle surtout musique de chambre les sonates, duos, trios, quatuors, quintettes, sextuors, etc., enfin tout ce qui concerne le répertoire de la musique dite *d'ensemble*, pour instruments à cordes ou instruments à vent, avec ou sans piano. Les concerts de musique de ce genre, dont la musique symphonique est exclue, prennent le nom de « séances de musique de chambre ».

MUSIQUE DRAMATIQUE. — Ceci est un terme un peu indéfini, auquel l'usage a donné la précision qui lui était nécessaire. On comprend sous le nom de musique dramatique, au point de vue générique, toute la partie de l'art musical qui se rattache à la scene lyrique; au point de vue pratique, l'ensemble des œuvres qui forment l'immense répertoire de l'opéra considéré dans ses manifestations les plus diverses : drame lyrique, opéra de demi-caractère, opéra-comique, opéra bouffe, opérette. D'une part, la *musique dramatique* se différencie tout naturellement, dans l'esprit de celui qui en parle ou qui s'en occupe, de la musique symphonique, ou de la musique religieuse, ou de la musique instrumentale; de l'autre, les grands chefs-d'œuvre de la scène lyrique : *Alceste*, *le Mariage secret*, *Don Juan*, *le Barbier de Séville*, *Oberon*, *le Pré aux Clercs*, *le Prophète*, etc., sont aussi ceux de la *musique dramatique*. Telle est, croyons-nous, la double caractéristique de cette expression.

MUSIQUE DE SCÈNE. — On donne ce nom à toute musique destinée non à être chantée ou dansée, mais à accompagner, à soutenir, à souligner l'action scénique. Elle est donc purement symphonique. C'est dans le drame surtout qu'on emploie la musique de scène, soit, dans une situation sombre ou pathétique, en faisant soutenir par un mélodrame que l'orchestre exécute en sourdine un récit important fait par un des principaux personnages, soit en faisant entendre, sur un jeu de scène muet et un peu prolongé, un fragment symphonique d'un caractère mystérieux, soit en accompagnant d'un trait bref, rapide et véhément

l'entrée ou la sortie de tel ou tel personnage. Tout est convention au théâtre, et celle-ci est peut-être, sans qu'on s'en rende bien compte, l'une des plus étranges et pourtant des plus utiles qui soient.

MUSIQUE SUR LE THÉATRE. — Ce qu'on appelle *musique sur le théâtre* serait qualifié avec plus de précision *musique dans les coulisses*; car si elle est en effet sur le théâtre, elle n'est presque jamais en vue du spectateur. La musique sur le théâtre est celle qui réclame, derrière la scène ou sur ses côtés, la présence de plusieurs musiciens, soit pour faire entendre au loin les accents d'une symphonie dansante, comme au premier acte du *Domino noir*, soit pour accompagner un morceau chanté en dehors de la vue du public, comme au troisième acte de *l'Ambassadrice*. Il y a, dans le répertoire de nos théâtres lyriques, d'assez nombreux exemples de ce genre.



Séance de musique de chambre par Mozart, âgé de sept ans, sa sœur, âgée de onze ans, et leur père, Léopold Mozart.
(D'après un dessin de Carmontelle, gravé par de Lafosse.)

MUSIQUE SYMPHONIQUE. — Toute espèce de musique dont l'exécution est exclusivement réservée à l'orchestre. Symphonies ouvertures, entr'actes, suites d'orchestre, airs de danse, tout cela est du domaine de la musique symphonique (1).

(1) Par exception, certaines ouvertures pourtant ne

MYSTÈRE. — La représentation des mystères est la première manifestation dramatique qu'aient vu naître les temps modernes. C'est là l'origine première de notre théâtre, et l'essai primitif d'un art dans lequel plus tard nous devions passer maîtres. Le mystère, au surplus, n'est pas particulier à la France, et, soit sous le même titre, soit sous des dénominations différentes, on l'a vu briller simultanément ou successivement aussi en Italie, en Espagne, en Allemagne et en Angleterre.

Lorsque l'invasion des Barbares eut mis fin à la civilisation romaine et que le christianisme naissant eut pris à tâche de reconstituer, sur tant de ruines accumulées, une société nouvelle, l'art dramatique avait déjà disparu, découragé et flétri par l'odieuse dissolution des mœurs qui avait signalé les derniers jours de la Rome antique. C'est l'Église elle-même qui, tout en poursuivant la destruction des amphithéâtres païens, songea à une transformation du théâtre destinée à utiliser certaines forces intellectuelles qui, non employées par elle, l'eussent peut-être été contre elle.

C'est, a dit un écrivain, une loi des sociétés hiératiques ou théocratiques, d'embrasser, de développer tout le cercle des facultés humaines et de faire entrer dans le cadre religieux les sciences, la langue, la poésie, le code même. Cette loi fut celle de la religion d'Osiris en Égypte, de Zoroastre en Perse. L'Église, ou le christianisme, fut amenée de même à satisfaire tous les instincts, tous les besoins intellectuels des peuples, à n'en laisser aucun hors de sa portée; elle dut tout assouplir à ses lois et mettre, si l'on peut ainsi dire, son estampille à toutes les inventions de l'esprit. Elle avait prêché l'abandon du théâtre, elle le relèvera à son profit, sous peine de voir les bateleurs et les histrions s'emparer de la curiosité populaire avec leurs jeux grossiers et leurs farces, que Charlemagne, dans une ordonnance où il interdisait aux évêques et aux prélats d'y assister, qualifiait de *histrionum turpium et obscenorum insolentiæ jocorum*. L'Église chrétienne fit ce qu'avait fait le polythéisme des Grecs, elle mit en drames les actes de son Dieu, de ses fondateurs et de ses saints. Les pompes du culte, les cérémonies des principales fêtes de l'année où l'on fêtait la commémoration de chaque grand événement de la vie de Jésus, servirent de rudiment aux premières représentations scéniques. A Noël, la crèche se peupla de tous les personnages que la tradition mettait dans la crèche de Bethléem, sans excepter le bœuf et l'âne; à l'Épiphanie, les mages et les bergers simulèrent cette antique reconnaissance du Sauveur par ces deux états de la société, le plus élevé et le plus bas; à la fête de Pâques, on montra les trois Maries. D'abord ces personnages n'avaient été que des représentations muettes en cire, en plâtre ou en bois; peu à peu ils s'animèrent, des prêtres ou des fidèles en prirent les rôles, et un livret, si l'on peut déjà s'exprimer ainsi, traduisit les sentiments et les pensées de ces personnages. Les paroles, les mouvements des acteurs essayèrent de reproduire aux yeux des dévots, dans toute la vérité matérielle, ces mystères de la religion. Déjà les évangiles du mercredi et du vendredi saint, coupés en dialogues, et que l'officiant, le diacre et le sous-diacre chantaient comme une espèce de récitatif, dans lequel chacun des trois personnages faisait un rôle, avaient préparé aux représentations plus compliquées. Les traditions des tragédies classiques de la Grèce et de Rome, conservées dans les cloîtres, prêtèrent les cadres, et dès le dixième siècle nous voyons la célèbre Hroswitha, religieuse à Gandersheim, composer six tragédies, qu'elle faisait représenter par ses sœurs en religion.

C'est donc dans l'Église chrétienne que l'art dramatique moderne, qui devait plus tard être maudit par elle, bégaya ses premiers accents, et c'est dans l'église que fut représenté, au XIe siècle, le premier véritable mystère, celui qui avait pour titre *les Vierges sages et les Vierges folles*. Bientôt l'Angleterre voit paraître le *Mystère de sainte Catherine* et le *Mystère de la Résurrection*, et l'Allemagne le *Mystère de la venue de l'Antechrist*. Avec le quatorzième siècle on voit se développer en France, en Espagne, en Italie, le goût de ces spectacles populaires, et se multiplier la représentation de ces drames pieux, souvent composés par des prêtres, qui y remplissaient aussi les principaux rôles. Mais le mystère ne devait pas rester confiné toujours dans l'église; il en sortit bientôt, et se montra librement à la foule, sur la place publique, où, à côté des prêtres et des

---

sont pas exclusivement symphoniques, car elles réclament l'exécution d'un chœur derrière le rideau; nous citerons, entre autres, celles de *Poliuto*, de Donizetti, de *Geneviève*, d'Adolphe Adam, et du *Pardon de Ploërmel*, de Meyerbeer.

clercs, on vit des étudiants, des artisans, des ouvriers, concourir à sa représentation. C'est d'abord auprès de la cathédrale à Paris, dans l'île ou le pré Notre-Dame, que le peuple put contempler la reproduction des épisodes les plus terribles de la religion, comme le Jugement dernier, dans des décors représentant le paradis et l'enfer, avec des légions d'anges et de damnés.

Mais, comme il fallait s'y attendre, la représentation absolument publique des mystères devait faire naître des troupes d'acteurs de



Abraham entre dans l'hôtellerie, scène d'un drame religieux de Hroswitha, intitulé *Abraham et Marie* (d'après une gravure de l'édition de 1501).

profession ; ce ne furent pas autre chose que les fameux Confrères de la Passion (Voy. ce mot), qui commencèrent à s'établir en 1398 et qui, après quelques difficultés, obtinrent de Charles VI un privilège en règle pour leurs spectacles et devinrent bientôt si fameux. Ces Confrères tirèrent leur nom du premier mystère qu'ils représentèrent ainsi, et qui était celui de *la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ,* par lequel tout Paris fut mis en émoi.

Il me serait impossible de donner ici la liste des innombrables mystères qui furent joués

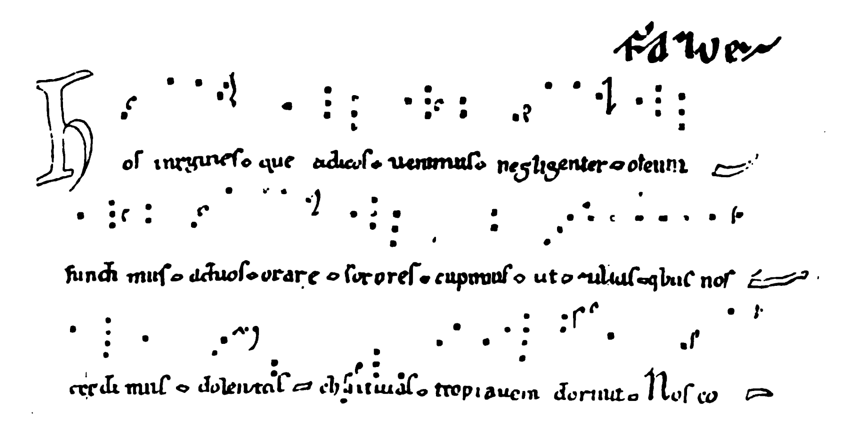
soit à Paris, soit en d'autres villes de France, depuis l'aurore du quinzième siècle jusqu'à la fin du seizième. Mais pour donner une idée de ce que pouvait être, à un moment donné, leur représentation, pour faire connaître la pompe, le luxe, l'éclat qu'on était arrivé à donner à ce spectacle, je reproduirai ici un document curieux : c'est *le cri et proclamation publique* qui fut publié en 1541 au sujet de la représentation à Paris du fameux *Mystère des Actes des Apôtres,* déjà joué précédemment à Bourges, au Mans, à Angers et à Tours ; ce document appartient de droit à l'histoire des mœurs et à l'histoire de l'art au seizième siècle ; il n'est autre que le récit de l'annonce pompeuse et en action qui précéda la représentation :

LE CRI ET PROCLAMATION PUBLIQUE,

Pour joüer le mistère des Actes des Apôtres en la ville de Paris, fait le jeudi 16e jour de décembre l'an 1540, par le commandement du roy notre sire François I du nom, et monsieur le prévost de Paris, affin de venir prendre les roolles pour joüer ledit mistère.

Le jour dessus dit, environ 8 heures du matin, fut faite l'assemblée en l'hostel de Flandres, lieu établi pour joüer ledit mistère, que gens de justice, que plébeïens et autres gens ayans charge de la conduite d'icelui, rhétoriciens et autres gens de longue robbe et courte.

Et premièrement marchoient six trompettes ayans baverolles à leurs tubes et buccines, armoïés des armes du roy notre sire, entre lesquelles étoit


Chant des Vierges folles, noté en neumes. Tiré du *Mystère des Vierges sages et des Vierges folles*, drame religieux du dixième siècle. (Ms. 1139, à la Bibl. nat., dixième siècle.)

pour conpuicte la trompette ordinaire de la ville, accompagnés du crieur-juré establi à faire les crys de justice en ladite ville, tous bien montés selon leur estat.

Après marchoit ung nombre de sergens et archers du prévost de Paris vestus de leurs hoquetons paillés d'argent, aux livrées et armes tant du roy que dudit seigneur prévost, pour donner ordre et conduicte et empescher l'oppression du peuple, et lesdits archers bien montés, comme au cas est requis.

Puis après marchoyent ung nombre d'officiers et sergens de la ville, tant du nombre de la marchandise que du parloir aux bourgeois, vestus de leurs robbes my-parties de couleurs de ladite ville, avec leurs enseignes, qui sont les navires d'argent, iceulx tous bien montés comme dessus.

En après marchoyent deux hommes establis pour faire ladite proclamation, vestus de sayes de velours noir, portant manches perdües de satin de trois couleurs, assavoir, jaune, gris et bleu, qui sont les livrées desdits entrepreneurs, et bien montés sur bons chevaulx.

Après marchoyent les deux directeurs dudit mistère, assavoir ung homme eclesiastique, et l'autre lay, vestus honnestement et bien montés selon leur estat.

Item, alloyent après les quatre entrepreneurs dudit mistère, vestus de chamarres de taffetas armoysi et pourpoincts de velours, le tout noir, bien montés et leurs chevaulx garnis de housses.

Item, après ce train marchoyent quatre commissaires examinateurs au chastelet de Paris, montés sur mules garnies de housses, pour accompaigner lesdits entrepreneurs.

En semblable ordre marchoyent ung grand nom-

bre de bourgeois, marchands et autres gens de la ville, tant de longue robbe que de courte, tous bien montés, selon leur estat et capacité.

Et fault noter qu'en chacun carrefour où se faisoit ladite publication, deux desdits entrepreneurs se joignoyent avec les deux establis cy-devant nommés, et après le son desdites six trompettes soné par trois fois, et l'exhortation de la trompette ordinaire de ladite ville faicte de par le roy notredict seigneur, et monsieur le prévost de Paris, feirent lesdits quatre dessus nommés, ladicte proclamation en la forme et manière qui s'ensuyt.

Le cry et proclamation de l'entreprinse dudict mistère des Actes des Apostres adressant aux citoyens de ladicte ville de Paris.

Pour ne tumber en damnable decours
En nos jours cours aux bibliens discours,
Avoir recours le temps nous admoneste,
Pendant que paix, estant notre secours,
Nous dit : je cours ès royaumes, ès cours;
En plaisant cours faisons qu'elle s'arreste,
La saison preste a souvent chaulve teste :
Et pour ce honneste œuvre de catholiques,
On faict sçavoir à son et crys publicques,
Que dans Paris ung mystère s'appreste
Représentant actes apostoliques.

Notre bon roy, que Dieu garde puissant,
Bien le consent, au faict impartissant
Pouvoir récent; de son auctorité
Dont chacun doibt vouloir que florissant
Son noble sang des fleurs de lys yssant,
Soit et croissant en sa félicité;
Venés, cité, ville, université,
Tout est cité, venés, gens héroïques,
Graves censeurs, magistrats, politicques,
Exercés-vous au jeu de vérité,
Représentant actes apostolicques.

On y semond poëtes, orateurs,
Vrais précepteurs, d'éloquence amateurs,
Pour directeurs de si saincte entreprise,
Mercuriens, et aussi cronicqueurs,
Riches rimeurs des barbares vaincqueurs,
Et des erreurs de langue mal apprise,
L'heure est précise : où se tiendra l'assise,
Là sera prise au rapport des tragicques,
L'élection des plus experts scéniques
En geste et voix au théâtre requise,
Représentant actes apostolicques.

Vouloir n'avons en ce commencement
D'esbattement fors prendre enseignement
Et jugement sur chacun personnage,
Pour les roolletz bailler entièrement,
Et veoir comment l'on joüera proprement
Si fault coment : ou teste davantage
Mys ce partage à vostre conseil saige
Doibt tout courage : hors les cueurs paganicques,
Luthériens, esprits diabolicques,
Auctoriser ce mystère et ymage
Représentant actes apostolicques.

Prince puissant, sans toy toute remontre
Est mal encontre, et nostre œuvre imparfaict :
Nous te prions que par grâce se monstre
Le jeu, la monstre et tout le reste faict,
Puis le meffaict de nos chemins oblicques;
Pardonnes-nous après ce jeu parfaict
Représentant actes apostolicques.

Fin de la proclamation.

Et pour l'assignation du jour et lieu estably à venir prendre rolles dudit mystère fut signifié à tous : de soy trouver le jour et feste saint Estienne, première série de Noël ensuivant, en la salle de la Passion, lieu accoutumé à faire les records et répétitions des mystères joüez en ladite ville de Paris, lequel lieu bien tendu de riches tapisseries, siéges et bancz pour recepvoir toutes personnes honnestes et de vertueuses qualitez, assistèrent grand nombre de bourgeois et marchans, et aultres gens tant clercs que lays, en la présence des commissaires et gens de justice establis et députés pour oüyr les voix de chacun personnage, et iceulx retenir, compter : selon la valeur de leur bienfaict en tel cas requis, qui fust une réception honneste, et depuis lesdictes journées se continuent et continueront chacun jour audict lieu, jusqu'à la perfection dudict mystère.

De tous les mystères du moyen âge, le plus fameux reste celui de la Passion, tant à cause de son originalité que de son étendue. L'une de ses versions, celle du manuscrit de la bibliothèque de Valenciennes, ne comprend pas moins de 40,000 vers et est divisée en *vingt* journées; et il faut ajouter que deux correcteurs l'amplifièrent et en portèrent le texte à 67,000 vers. En voici une courte analyse :

Le scène était ordinairement figurée par plusieurs rangs d'échafauds, le plus élevé représentant le séjour de Dieu, des anges et des saints, les inférieurs les divers lieux de la terre où s'accomplissent les différents actes du drame; et tout au bas une sorte de trou ou de gouffre, dont l'entrée simulait la gueule d'un dragon, recevait et vomissait tour à tour des diables. Dès l'ouverture de la scène, on apercevait Dieu le Père sur son trône, entouré de ses anges; autour de lui, la Justice, la Vérité, la Paix, la Miséricorde, tout autant de personnages, viennent solliciter du Père éternel, les uns le

pardon des hommes, les autres leur punition. La Bonté voudrait les sauver, la Justice demande que les crimes soient expiés; afin de les satisfaire toutes deux, Dieu se résout à immoler son propre fils pour le salut des hommes; mais l'enfer s'est ému de cette résolution, et Lucifer s'élance du gouffre et appelle ainsi ses noirs confrères :

Diables d'enfer, horribles et cornus,
Gros et menus, aux regards basiliques,
Infâmes chiens, qu'êtes-vous devenus?

Tous accourent; c'est un horrible vacarme de cris, de contorsions; ils s'accusent les uns les autres d'être les auteurs de leurs supplices; mais l'un d'eux a trouvé un nouveau crime à commettre contre Dieu, et Lucifer lui dit :

J'enrage de joie de l'oüyr.

La scène est maintenant sur la terre; on y voit les saints époux Joachim et Anne de qui doit naître Marie, la mère du Sauveur. Joachim visite ses bergeries et converse avec les gardiens de ses troupeaux; il leur demande avec bienveillance compte de l'état des brebis et des agneaux, et donne des ordres pour qu'aucun pauvre ne soit *esconduit*. Ce sont des scènes charmantes que viennent égayer quelques tours de deux mendiants habiles à exploiter par leurs fourberies la pitié des deux époux. La vie réelle, la peinture de la société du quatorzième siècle s'introduit ainsi dans le récit des mystères; la comédie vient y disputer des spectateurs.

En veut-on un exemple? Pour voir jusqu'à quel point le profane se mêlait au sacré, et combien l'auteur regardait autour de lui en représentant les personnages de l'Évangile, on n'a qu'à lire ce dialogue assurément curieux entre Madeleine et sa servante, dialogue qui ressemble assez à l'entretien que pourrait avoir encore aujourd'hui une coquette avec sa soubrette :

MAGDELAINE. — Que l'on fasse chère joyeuse
A chascun qui céans viendra.
PASIPHAÉ. — On fera la chère amoureuse
Selon ce qu'on entretiendra.
MAGDELAINE. — Je veuil estre à tous préparée,
Ornée, diaprée et fardée
Pour me faire bien regarder.
PASIPHAÉ. — Dame à nulle autre comparée,
De beauté tant estes parée
Qu'il n'est besoin de vous farder.
MAGDELAINE. — Apportez-moi tost mon miroir
Pour me regarder.
PASIPHAÉ. — Bien, madame.
MAGDELAINE. — L'esponge et ce qu'il fault avoir,
Mes fines liqueurs et mon basme.
PASIPHAÉ. — Je croy qu'au monde n'y a femme
Qui ait plus d'amignonnements.
MAGDELAINE. — Qui n'en aurait, ce serait blasme
De s'y trouver entre les gens.
PASIPHAÉ. — Voici vos riches onguements
Pour tenir le cuir bel et frais,
Vos bonnes senteurs et pigments
Qui fleurent comme beaux cyprès,
Et n'ont pas été prins cy-près :
Le tout vient du pays d'Égypte.

(*Ici se lave Magdelaine et se mire, puis dict :*)

MAGDELAINE. — Suis-je assez luisante ainsi?
PASIPHAÉ. — Très;
C'est une droicte imaige escripte.
MAGDELAINE. — Et ma tocquade?
PASIPHAÉ. — La polite?
MAGDELAINE. — Mes oreillettes.
PASIPHAÉ. — A la mode.
MAGDELAINE. — Dressez ces tapis et carreaux;
Respandez tost ces fines eaux,
Les bonnes odeurs, par la place.
Jetez tout, vuydez les vaisseaux :
Je veuil qu'on me suive à la trace.

Tout cela ne laisse pas que d'être plein de grâce, très recherché dans la forme et curieux comme peinture des mœurs du temps.

Cependant, le peuple finit par se lasser de ces sujets pieux dont la variété dans les détails ne pouvait pallier complètement la monotonie.



Robert Garnier, poète tragique du seizième siècle.

Mystères et miracles devaient enfin faire place à des sujets plus divers, plus riants, mieux appropriés à la tournure que prenait l'esprit français, débarrassé des souffrances terribles et du sombre cauchemar du moyen âge. C'est ce que comprirent les Clercs de la Basoche et les Enfants-sans-Souci, lorsque, entrant en rivalité avec les Confrères de la Passion, ils crurent entrevoir la possibilité de battre ceux-ci

sur leur propre terrain. C'est alors que, dans leurs jeux, prirent naissance d'abord la moralité, puis la farce et la sotie, dont l'allure et la légèreté enchantèrent un public qui commençait à trouver trop lourde et trop pâteuse la nourriture intellectuelle qu'on lui servait depuis si longtemps. Aux sujets religieux se mêlèrent les sujets profanes ; ces derniers bientôt régnèrent presque exclusivement, et quand les Confrères jugèrent à propos de céder à des farceurs leur théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, les mystères avaient vécu et disparurent sans retour. Les nouveaux farceurs ne tarderont pas à joindre à leurs pièces comiques des pièces sérieuses, mais profanes, dans lesquelles des écrivains encore inexpérimentés chercheront du moins à peindre la nature humaine dans sa vérité, c'est-à-dire dans ses douleurs, dans ses tristesses, dans ses passions, dans sa grandeur. Jodelle, puis Jacques Grévin, puis les deux frères Jean et Jacques de la Taille, entreront en lice, promptement suivis de quelques autres, notamment de Robert Garnier et d'Alexandre Hardy ; après leurs hésitations et leurs tâtonnements on aura les essais déjà plus fermes, plus mâles, de Rotrou, puis enfin apparaîtra Corneille, qui d'un seul et large coup d'aile mettra la comédie et la tragédie en pleine possession d'elles-mêmes et les portera à leur plus haut point de perfection. De ce jour, le théâtre français est né, et grâce à Molière il acquerra un degré de splendeur que tous les peuples nous envieront sans jamais pouvoir l'atteindre.

N

NATUREL. — Qualité précieuse chez un comédien. Le théâtre devant nous offrir avant tout le reflet exact des événements, des incidents et des émotions de la vie ordinaire, tout excès, toute exagération dans un sens ou dans un autre est choquante pour le spectateur intelligent et délicat. Il ne faut pas toutefois que, sous prétexte de naturel, le jeu de l'acteur dégénère en une familiarité qui n'est souvent qu'un signe de mauvais goût, et qui serait aussi bien de nature à tuer l'illusion que l'emportement le plus fâcheux.

L'une des plus fameuses soubrettes de la Comédie-Française, M[lle] Dangeville, était remarquable par son jeu naturel et plein de grâce. C'est cette qualité, portée chez elle à un degré supérieur, que Dorat louait comme il convient dans les vers que voici :

> Il me semble la voir, l'œil brillant de gaîté,
> Parler, agir, marcher avec légèreté ;
> Piquante sans apprêt et vive sans grimace,
> A chaque mouvement découvrir une grâce,
> Sourire, s'exprimer, se taire avec esprit,
> Joindre le jeu muet à l'éclair du débit,
> Nuancer tous ses tons, varier sa figure,
> Rendre l'art naturel et parer la nature.

NAUMACHIE. — Ce nom servait à désigner, chez les Romains, tout à la fois un divertissement qui consistait dans la représentation d'un combat naval et le lieu spécial où se donnait ce divertissement. Dans l'origine, les naumachies se donnaient soit au cirque, soit dans l'amphithéâtre, dont on transformait l'arène en lac en y faisant parvenir l'eau du Tibre ou des aqueducs. C'est à Jules César qu'on doit la première construction d'une naumachie dans une partie du Champ de Mars ; mais Auguste en fit combler le bassin et, sur le bord du Tibre, en fit creuser un autre, qu'il entoura de plantations. Plus tard, d'autres naumachies furent établies, parmi lesquelles celle de Domitien fut la plus célèbre. Celle-ci était entourée d'un bâtiment circulaire d'un aspect monumental, disposé en gradins servant de sièges aux spectateurs. On vit aussi, sous divers empereurs, le lac Fucin servir à ce genre de spectacle.

Les naumachies prenaient souvent un aspect grandiose ; les navires et les combattants qui prenaient part à ces combats représentaient



Une naumachie à Rome.

parfois presque l'équivalent d'une armée navale ; on en vit une, sous l'empire de Claude, qui ne réunit pas moins de 100 navires et de 19,000 combattants. Les hommes qui figuraient dans ces spectacles étaient généralement des prisonniers de guerre ou des criminels condamnés à mort, et, comme dans les combats de gladiateurs, la vie des vaincus était à la merci du peuple ou de l'empereur. Les navires engagés formaient deux escadres, auxquelles on donnait le nom de quelque nation maritime comme les Perses et les Athéniens, les Égyptiens et les Tyriens, les Rhodiens et les Siciliens. Ainsi que dans leurs autres spectacles, les Romains

déployaient dans les naumachies une pompe, un luxe, un éclat sans pareils.

NE PAS DÉPASSER LA RAMPE. — Expression dont on se sert pour caractériser certains talents, certains jeux de scène, certaines recherches d'effets qui n'ont point de prise sur le public, qui ne produisent sur lui aucune impression et dont l'action, par conséquent, reste en deçà de la rampe. Cette expression n'a point de caractère dédaigneux ; elle se borne à constater un fait. On connaît en effet des comédiens dont le talent fin et délicat, mais trop discret, ne dépasse presque jamais la rampe ; on a vu des jeux de scène très intelligents, mais trop peu accusés, être dans le même cas, et certains effets sur lesquels un artiste se croyait le droit de compter rester absolument nuls. Ne pas dépasser la rampe n'est pas un signe de faiblesse ou de médiocrité dans la conception, mais seulement dans le rendu.

NEUROBATES.—C'est le nom que les Grecs donnaient à certains danseurs de corde qui, au son de la flûte, non seulement marchaient sur une corde tendue, mais se livraient sur elle à divers sauts et exercices, aussi facilement qu'ils l'auraient pu faire sur terre. On assure que ces baladins dansaient sur une corde de boyau très forte, mais très fine, de sorte qu'à une certaine distance ils pouvaient sembler ne toucher que l'air de leurs pieds, tandis que le danseur de corde ordinaire faisait ses exercices sur une grosse corde visible à tous les yeux. Le neurobate déployait donc nécessairement beaucoup plus d'adresse et d'habileté que celui-ci.

NIAIS. — On donnait ce nom, il y a une soixantaine d'années, à certains rôles d'un bas comique qui, dans les gros mélodrames du boulevard, avaient pour spécialité de venir de temps en temps jeter une note gaie dans les sombres profondeurs d'ouvrages tels que *la Tête de bronze, le Fils banni, la Forêt périlleuse* et autres du même genre. Le niais recevait aussi parfois la qualification de *queue-rouge* (Voy. ce mot).

NŒUD. — Dans l'action théâtrale, le *nœud* est produit par un fait important, un événement imprévu, qui, survenant tout à coup, surprend le spectateur, excite son intérêt et son attention, et lui donne le désir de voir son *dénouement*. La pièce, en effet, est *nouée* par cet événement, et elle se *dénoue* par l'incident final.

Un des grands secrets pour piquer la curiosité, dit Chamfort, c'est de rendre l'événement incertain. Il faut pour cela que le nœud soit tel qu'on ait de la peine à en prévoir le dénouement, et que le dénouement soit douteux jusqu'à la fin et, s'il se peut, jusques dans la dernière scène... Tout ce qui serre le nœud davantage, tout ce qui le rend plus malaisé à dénouer, ne peut manquer de faire un bel effet. Il faudroit même, s'il se pouvoit, faire craindre au spectateur que le nœud ne se pût pas dénouer heureusement. La curiosité, une fois excitée, n'aime pas languir ; il faut lui promettre sans cesse de la satisfaire, et la conduire cependant sans la satisfaire jusqu'au terme que l'on s'est proposé : il faut approcher toujours le spectateur de la conclusion, et la lui cacher toujours ; qu'il ne sache pas où il va, s'il est possible, mais qu'il sache bien qu'il avance. Le sujet doit marcher avec vitesse ; une scène qui n'est pas un nouveau pas vers la fin est vicieuse. Tout est action sur le théâtre, et les plus beaux discours même y seroient insupportables si ce n'étoit que des discours...

Le nœud, on le comprend, dépend uniquement du choix et de l'imagination de l'auteur, qui n'a à prendre conseil que de son inspiration et de la nature du sujet traité par lui. Aucunes règles, en dehors de celles qu'impose la vraisemblance, ne sauraient être prescrites à cet égard.

NOMS DE THÉATRE. — Jadis, la carrière du théâtre étant réputée infâme par l'Église, et la profession de comédien étant, en apparence du moins, considérée par les grands avec une sorte de mépris, les jeunes gens qui embrassaient cette profession croyaient devoir, par égard pour leurs familles, abandonner leur nom pour s'y livrer, et adopter, en montant sur la scène, un pseudonyme qu'ils ne quittaient plus même dans la vie privée, et sous lequel ils étaient exclusivement connus. C'est ainsi que le plus fameux d'entre tous substitua à son véritable nom de Poquelin celui de Molière,

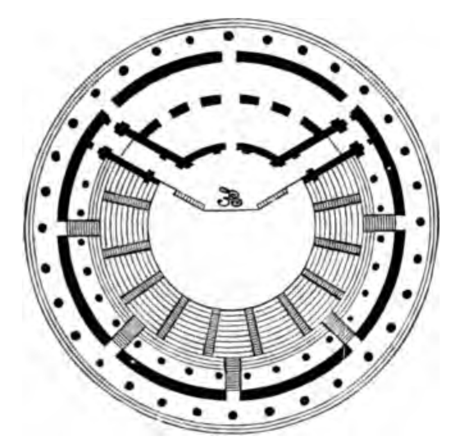
qu'il devait rendre immortel ; c'est ainsi encore qu'on vit Beaulieu devenir Bellemont, Pierre Le Messier s'appeler Bellerose, et que tous ces comédiens illustres, connus sous les noms de Jodelet, Floridor, Montfleury, Montménil, Desessarts, Préville, Clairval, s'appelaient en réalité Geoffrin, Josias de Soulas, Jacob, Le Sage, Dechanet, Dubus, Guignard. Plus près de nous, nous voyons encore nombre d'acteurs prendre ainsi des noms de théâtre, et Foucault devenir Saint-Prix ; Meynier, Saint-Fal ; Barizain, Monrose ; Mira, Brunet ; Becquerelle, Firmin ; Tousez, Bocage ; Second, Féréol ; Pubereaux, Sainte-Foy ; etc., etc. Aujourd'hui, la profession d'acteur, loin d'être reconnue indigne, comme autrefois, gagnant chaque jour dans l'esprit et dans l'estime du public, l'usage des noms de théâtre a presque complètement disparu, et les comédiens n'hésitent plus à se faire connaître sous leurs noms véritables.

NOURRICES. — C'était presque un emploi dans notre ancien théâtre, emploi de femme tenu par des hommes, et c'est au grand Corneille que nous devons la disparition de cet usage répugnant. Voici ce que dit de Léris en parlant de *la Galerie du Palais,* le quatrième ouvrage de l'illustre poète, représenté à l'Hôtel de Bourgogne en 1635 : — « Nous avons l'obligation au grand Corneille d'avoir substitué dans cette pièce le rôle de suivante à celui de nourrice, qui étoit dans la vieille comédie, et que des hommes habillés en femmes, et sous le masque, représentoient ordinairement. » La nourrice paraissait aussi dans la tragédie, et il semble bien que ce soit à Corneille que l'on doive son remplacement par la confidente devenue classique. Un acteur de l'Hôtel de Bourgogne, dont le nom de théâtre était Alison, s'était fait une réputation dans ce genre de rôles, et un annaliste constate qu' « il remplissoit ordinairement les rôles de *servantes* dans les pièces du bas comique, et ceux de *nourrices* dans certaines tragédies. »

NOUVEAUTÉ. — Toute pièce qui n'a jamais encore été jouée sur un théâtre, tout ouvrage inédit représenté nouvellement constitue ce qu'on appelle une nouveauté. Depuis la déplorable habitude qu'ont prise nos scènes parisiennes de ne jouer que de grandes pièces tenant toute une soirée, et de courir après les succès de deux et trois cents représentations, les nouveautés s'y font rares, et il est assez curieux de comparer ce qui se faisait il y a soixante ou soixante-dix ans avec ce qui se pratique aujourd'hui. En 1815, où dix théâtres seulement existaient à Paris (en mettant à part l'Opéra italien), nous voyons qu'on représentait sur ces théâtres cent trente-six nouveautés, formant un total de *deux cent trente-huit* actes et ainsi réparties : Opéra, 3 ouvrages (6 actes) ; Comédie-Française, 6 ouvrages (16 actes) ; Opéra-Comique, 10 ouvrages (19 actes) ; Odéon, 16 ouvrages (39 actes) ; Vaudeville, 30 ouvrages (33 actes) ; Variétés, 18 ouvrages (18 actes) ; Gaîté, 13 ouvrages (28 actes) ; Ambigu, 8 ouvrages (20 actes) ; Porte-Saint-Martin, 26 ouvrages (45 actes) ; Cirque-Olympique, 6 ouvrages (14 actes). En 1881, avec vingt et un théâtres en cours d'exploitation, nous ne trouvons plus que quatre-vingt-douze nouveautés, formant un ensemble de deux cent soixante-huit actes et distribuées de la façon suivante : Opéra, 1 ouvrage (4 actes) ; Comédie-Française, 3 ouvrages (7 actes) ; Opéra-Comique, 3 ouvrages (9 actes) ; Odéon, 9 ouvrages (25 actes) ; Gymnase, 10 ouvrages (24 actes) ; Vaudeville, 7 ouvrages (16 actes) ; Palais-Royal, 2 ouvrages (4 actes) ; Variétés, 3 ouvrages (7 actes) ; Gaîté, 2 ouvrages (10 actes) ; Porte-Saint-Martin, 1 ouvrage (5 actes) ; Ambigu, 2 ouvrages (10 actes) ; Châtelet, 1 ouvrage (3 actes) ; théâtre des Nations, 4 ouvrages (20 actes) ; Renaissance, 5 ouvrages (10 actes) ; Bouffes-Parisiens, 1 ouvrage (1 acte) ; Folies-Dramatiques, 2 ouvrages (6 actes) ; Nouveautés, 8 ouvrages (16 actes) ; Athénée-Comique, 2 ouvrages (6 actes) ; théâtre Cluny, 7 ouvrages (19 actes) ; Comédie-Parisienne, 4 ouvrages (10 actes) ; théâtre du Château-d'Eau, 8 ouvrages (36 actes) ; théâtre Déjazet, 5 ouvrages (14 actes) ; Fantaisies-Parisiennes, 2 ouvrages (6 actes). — Comme on le voit, en comparant l'année 1881 à l'année 1815, le nombre des nouveautés représentées est en raison inverse du nombre des théâtres existants.

O

ODE-SYMPHONIE. — C'est le nom que, faute d'une qualification meilleure, on a appliqué à certaines œuvres musicales d'un caractère pittoresque et descriptif, qui, tout en tenant au théâtre par certains côtés, ont été cependant conçues expressément en vue du concert, et qui réclament, avec l'emploi des voix seules, celui des masses vocales et instrumentales. Je crois que *le Désert*, de Félicien David, est le premier ouvrage auquel on ait donné ce nom d'ode-symphonie, qu'on a appliqué aussi au



Plan type d'un Odéon grec.

Christophe-Colomb du même maître. On sait que Félicien David a entraîné à sa suite un grand nombre de musiciens, qui l'ont suivi dans la voie ouverte par lui; plusieurs ont donné la qualification de « poème symphonique » aux œuvres qu'ils écrivaient en ce genre. Nous préférerions, pour notre part, celui de « symphonie-cantate », qui nous semble le seul rationnel.

ODÉON. — Les Grecs donnaient ce nom à un édifice de proportions modestes, où les poètes et les musiciens soumettaient leurs ouvrages au jugement du public. C'est Périclès qui fit construire à Athènes le premier Odéon ; les chorèges des différentes tribus de la Grèce venaient, à l'occasion des grands concours, s'y exercer avec leur personnel, y instruire leurs chœurs et y faire en quelque sorte leurs répétitions générales. En dehors de ces circonstances, on voyait les Athéniens se réunir dans cet édifice pour y délibérer sur les affaires publiques. L'Odéon de Périclès, beaucoup moins vaste que les théâtres, en différait encore en ce sens qu'il n'avait point de scène, mais seulement, dit-on, un *proscenium* (Voy. ce mot). Athènes posséda plus tard deux autres Odéons, et, le reste de la Grèce suivant son exemple, beaucoup d'autres villes firent successivement construire des monuments de ce genre. Pausanias ne cite que ceux de Corinthe et de Patras, mais il laisse entendre qu'il en existait d'autres en grand nombre, et divers voyageurs ont cru en découvrir des débris à Éphèse et à Laodicée. Dans l'Asie Mineure, l'histoire mentionne celui de Smyrne, qui renfermait un tableau d'Apelles. — Rome, qui imitait en tout la Grèce, eut aussi ses Odéons. On en signale un construit par Domitien, un autre édifié sous le règne de Trajan et qui fut l'œuvre d'Apollodore, un troisième enfin à Pompéi.

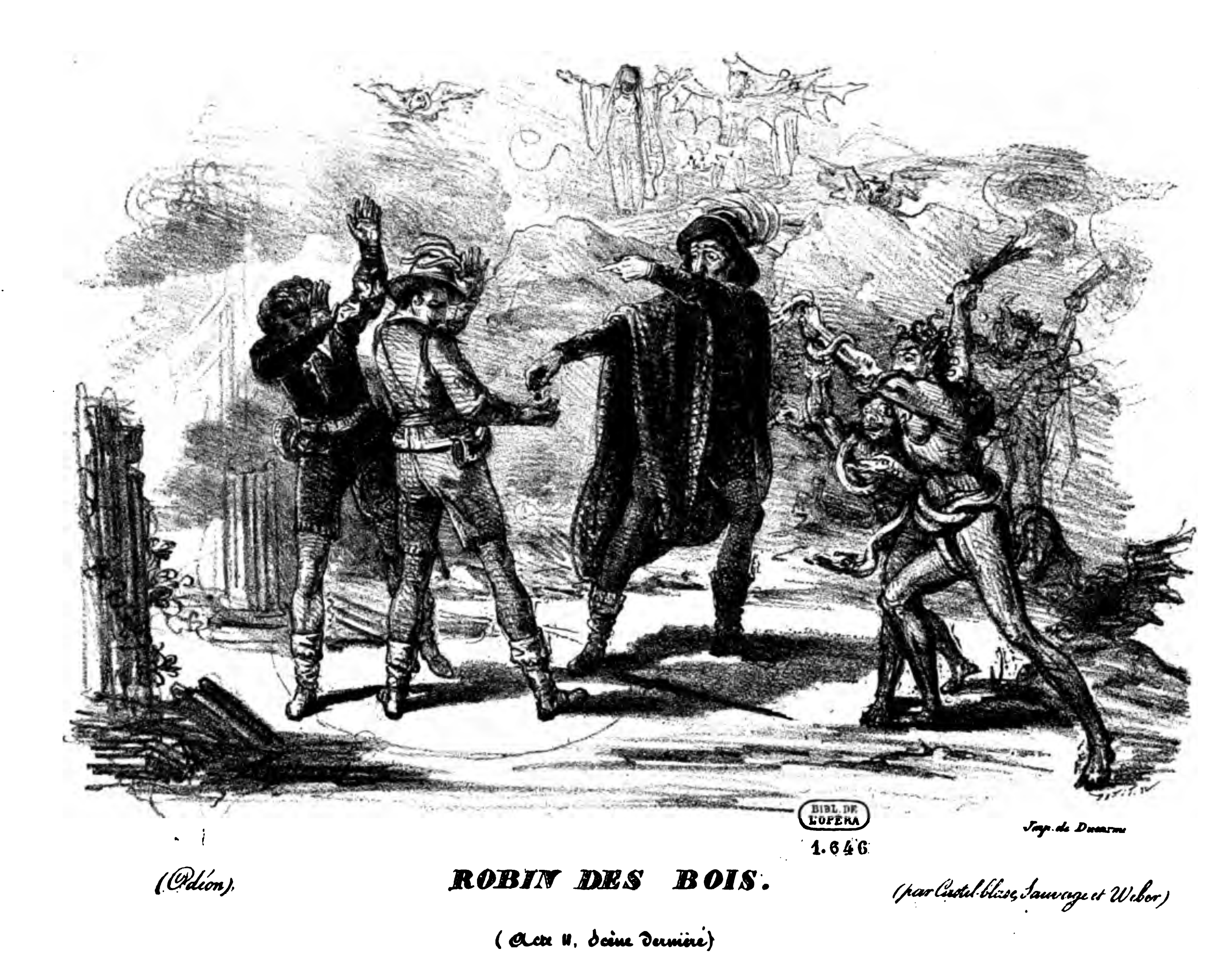
ODÉON (Théatre de l'). — En 1791, les événements politiques amenèrent une scission entre les sociétaires de la Comédie-Française, établie alors au faubourg Saint-Germain, dans la salle occupée aujourd'hui par l'Odéon et qui depuis 1789 avait reçu le nom de théâtre de la Nation. Les *aristocrates* de la Comédie restèrent dans cette salle, construite depuis une dizaine d'années, tandis que les plus avancés, Talma, Dugazon, Grandmesnil, Mme Ves-

tris, Mlle Lange, Mlle Desgarcins, se séparaient d'eux avec éclat et allaient chercher asile dans l'ancienne salle des Variétés-Amusantes, qui portait alors le nom de théâtre du Palais-Royal, et qui était celle qu'occupe encore aujourd'hui la Comédie-Française. C'est à Pâques 1791 que les nouveaux venus firent leur apparition sur ce théâtre, auquel ils donnèrent le nom de Théâtre Français de la République, et où le public les suivit avec empressement. Deux ans après, en septembre 1793, les sociétaires du théâtre de la Nation, à qui l'on reprochait leurs tendances réactionnaires et dont la salle avait vu plus d'une scène tumultueuse et presque sanglante, étaient l'objet d'une dénonciation en forme de la part des Jacobins et d'une arrestation en masse. Peu s'en fallut que tous n'allassent périr sur l'échafaud. Cependant, après plusieurs mois de détention, ils étaient rendus à la liberté, et quelques-uns d'entre eux s'en allaient rouvrir, sous le nom de théâtre de l'Égalité, la salle du faubourg Saint-Germain, tandis que les autres, sous la direction de Mlle Rancourt, allaient



Le théâtre de l'Odéon (alors Comédie-Française), avant l'incendie de 1799.
D'après un dessin de Lallemand, gravé par Née en 1788.

fonder une colonie au théâtre Louvois. Paris se trouvait donc alors en possession de trois grands théâtres consacrés à la tragédie et à la haute comédie, et dans lesquels on jouait tout le grand répertoire classique. Cependant, au bout de trois ou quatre mois, le théâtre de l'Égalité était obligé de fermer ses portes devant l'indifférence du public. Il ne les rouvrit que le 1er prairial an V (20 mai 1797), époque où le théâtre prit le nom d'Odéon, les referma trois mois après, les rouvrit de nouveau, puis les referma encore le 13 prairial an VI (1er juin 1798). Enfin, les artistes du théâtre Louvois, qui étaient venus se joindre à ceux de l'Odéon, firent avec eux un nouvel essai le 10 brumaire an VII (31 octobre 1798), et continuèrent leurs représentations jusqu'au 28 ventôse an VII (18 mars 1799), jour où un incendie terrible réduisit l'Odéon en cendres. Les infortunés artistes de ce théâtre, se trouvant sans asile, jouèrent alors pendant plusieurs mois dans diverses salles, à Louvois, à la Cité, au Marais, à Feydeau. L'excellent auteur-acteur Picard était à cette époque devenu leur directeur, et en 1801, lors de la réunion dans la salle Feydeau des deux troupes chantantes de

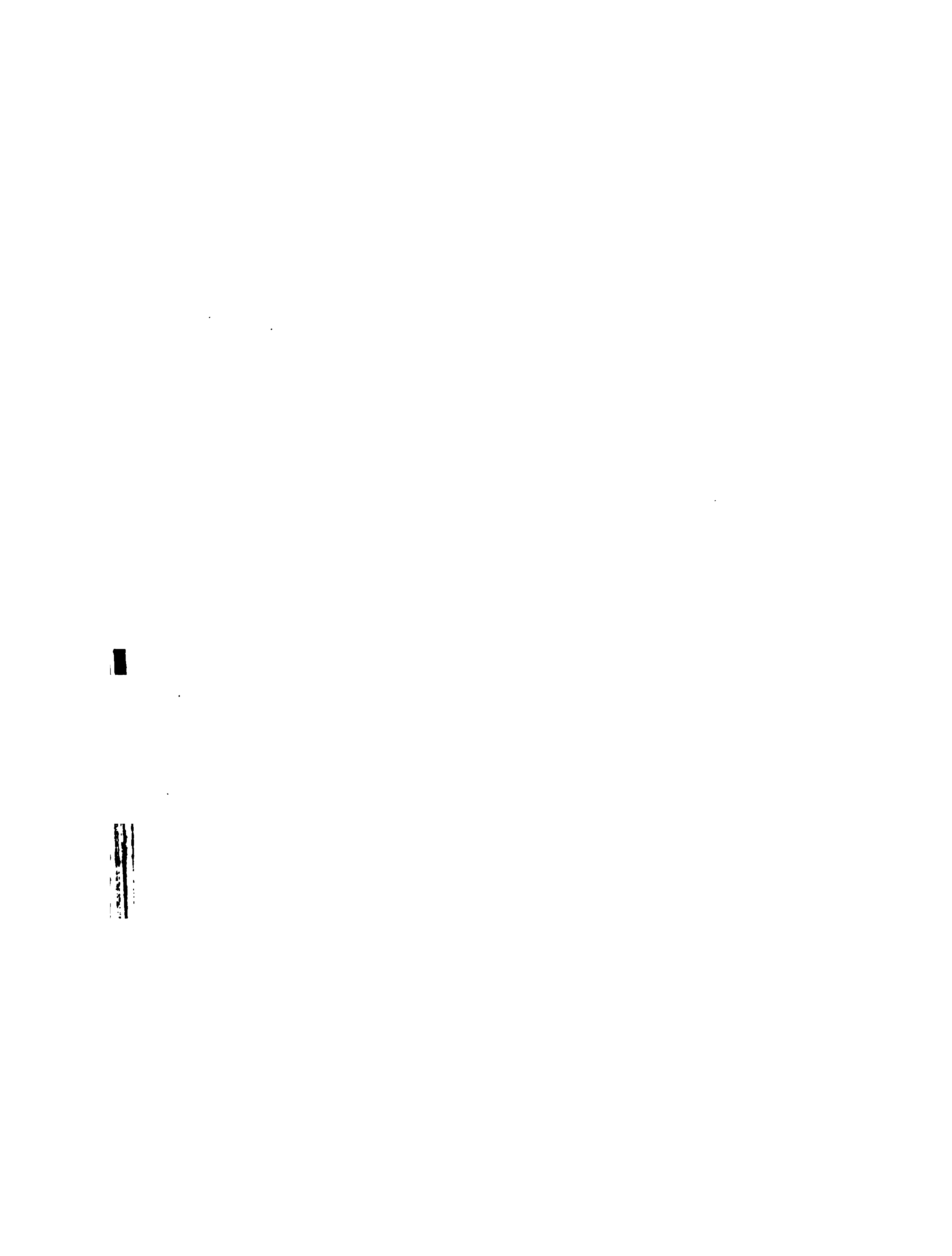


Imp. de Ducarme

(Odéon). **ROBIN DES BOIS.** (par Castil-blaze, Sauvage et Weber)

(Acte II, Scène dernière)

PLANCHE XXVIII. — Scène de *Robin des Bois* (adaptation du *Freischütz*, de Weber), représenté à l'Odéon le 7 décembre 1824; d'après une lithographie du temps.



Favart et de Feydeau, le gouvernement assigna le théâtre Louvois à la troupe de Picard, qui prit possession de cette salle le 5 mai de cette année.

En 1804, on adjoint à la troupe de Picard la troupe de l'opéra italien, toutes deux alternant leurs représentations sous la seule direction de Picard. C'est peu après que le théâtre Louvois, ainsi reconstitué, prend le nom de théâtre de l'Impératrice, et devient une « annexe » de la Comédie-Française. En 1807, Picard l'abandonne pour prendre la direction de l'Opéra, et Alexandre Duval est placé à la tête du théâtre de l'Impératrice, qui, le 15 juin 1808, quitte la salle Louvois pour aller s'installer à l'Odéon reconstruit. La direction d'Alexandre Duval ne fut pas brillante, et c'est alors que l'Odéon commença à devenir l'objet des brocards qui le poursuivirent pendant si longtemps. En 1816, Picard succède à son successeur et redevient directeur de l'Odéon, qui brûle une seconde fois, le 20 mars 1818. Il emmène ses comédiens à la salle Favart, occupe celle-ci jusqu'au 6 janvier 1820, fait la réouverture de l'Odéon reconstruit, qui prend le titre de « Second Théâtre-Français », et se retire en 1821.

L'existence de l'Odéon devient alors accidentée. Gentil succède à Picard ; il est remplacé l'année suivante par Gimel ; le 2 avril 1824, le théâtre ferme ses portes pour les rouvrir le 27 du même mois sous la direction d'un de ses meilleurs artistes, le tragédien Eric-Bernard, qui le transforme en en faisant un nouveau théâtre d'opéra. Le privilège accordé à Eric-Bernard donne en effet à celui-ci la faculté de jouer tout à la fois la tragédie, la comédie, d'anciens opéras français et des traductions d'opéras étrangers. C'est alors que Castil-Blaze et quelques autres font jouer à l'Odéon des traductions ou adaptations du *Barbier de Séville*, de *la Gazza ladra* (*la Pie voleuse*), de *la Dame du Lac*, d'*Othello*, de *Tancrède*, de Rossini ; puis *Don Juan*, *les Noces de Figaro*, de Mozart ; *le Freischütz* (*Robin des Bois*), de Weber ; *Marguerite d'Anjou*, de Meyerbeer ; *le Sacrifice interrompu*, de Winter ; sans compter de nombreux pastiches ; c'est alors aussi que M. Duprez, le célèbre ténor, se fait connaître à Paris. Cependant, malgré certains succès en ce genre, Eric-Bernard cède la direction à Sauvage (juin 1827), qui, au bout d'un an, se trouve dans la situation la plus critique ; le 13 juillet 1828, celui-ci ne pouvant payer ses artistes, un scandale se produit au théâtre, qui est fermé le lendemain par ordre de la police, et qui ne rouvre que le 5 octobre suivant, sous la nouvelle direction de Lemétheyer, qui supprime l'opéra. Le 4 mars 1829, Leméthyer disparaît, le théâtre ferme encore, et Harel le rouvre six mois après, le 2 septembre.

A partir de ce moment, l'Odéon redevient ce qu'il était précédemment, un « second Théâtre-Français », principalement destiné à former des comédiens et des auteurs pour la Comédie-Française. Qualifié de théâtre royal, et comme tel gratifié d'une subvention, il se consacre à la tragédie, à la comédie, au drame, et joue nombre d'œuvres de Casimir Delavigne, d'Ancelot, et plus tard de Ponsard, de M. Émile Augier, d'Alexandre Dumas, de George Sand, de Louis Bouilhet, etc. Il a successivement pour directeurs, après Harel : Auguste Lireux, Bocage, Altaroche, Alphonse Royer, M. de la Rounat, Chilly, M. Duquesnel, et aujourd'hui encore M. de la Rounat, qui, grâce à sa grande expérience et à sa rare intelligence des choses du théâtre, l'a remis au rang qu'il mérite et en a refait l'un des premiers théâtres de Paris.

OFFICES DES THÉATRES. — Voy. AGENCES DES THÉATRES.

OLD VICE ou *OLD VOICE*. — Personnage des anciennes moralités anglaises du quinzième siècle et des pièces de marionnettes qui s'en inspirèrent. Son nom signifie littéralement *le Vieux Vice*, et il personnifiait en effet le vice dans toutes ses manifestations les plus diverses. Ce personnage, qui semble dériver directement des anciens mimes latins, se trouvait être, dans toutes les pièces jouées par les confréries, le joyeux et infatigable partenaire de maître *Devil*, autrement dit le Diable. Un des commentateurs de Shakespeare, le docteur Johnson, a dit, dans une note sur *Hamlet*, que « *The Vice* est l'antique bouffon des farces anglaises dont le moderne Punch est des-

cendu, » et, dans une autre note sur *Richard III*, que Punch, en offrant à la foule un type plus complet de difformité physique et morale, a supplanté le *Vieux Vice* et lui a naturellement enlevé la place d'honneur qu'il occupait dans les farces. Punch (Voy. ce mot) se trouve donc être le successeur direct et avéré d'*Old Vice*.

OMBRES CHINOISES. — Les ombres chinoises sont un spectacle enfantin dont l'origine, ainsi que l'indique son nom, semble être due aux Chinois, et qui est extrêmement populaire chez tous les peuples des contrées de l'Orient. Son mécanisme est à la fois ingénieux et primitif. Sur un petit théâtre, le rideau d'avant-scène est remplacé par une toile blanche ou un papier huilé soigneusement tendu, derrière lequel, à une distance de deux ou trois mètres, on place des lumières. Entre les lumières et le rideau, on fait glisser des figures mobiles et plates, taillées dans du cuir ou dans des feuilles de carton, et ces images, se profilant alors sur le rideau avec la netteté d'une silhouette, apparaissent aux yeux du spectateur. Une main invisible fait mouvoir ces petites figures, à l'aide desquelles on joue de petites pièces et des actions dramatiques.

C'est vers 1770 que ce spectacle a été introduit pour la première fois à Paris, où il fit bientôt fureur, ainsi que le constate Grimm dans sa *Correspondance*. Quelques années plus tard, Dominique Séraphin ouvrit un petit théâtre d'ombres chinoises à Versailles, eut la chance d'être appelé plusieurs fois à la cour, obtint bientôt pour sa modeste entreprise le titre de « Spectacle des Enfants de France, » et en 1784 vint s'établir à Paris, sous les galeries du Palais-Royal, dans une petite salle que lui et ses successeurs occupèrent jusqu'en 1858, c'est-à-dire pendant trois quarts de siècle, en dépit des révolutions et des commotions politiques qui pendant ce temps renversaient tant d'institutions séculaires! Les Ombres chinoises de Séraphin étaient d'ailleurs très perfectionnées, et elles représentaient de vraies pièces qui leur étaient fournies par de vrais écrivains, entre autres Du Mersan, Dorvigny, Gabiot de Salins, Guillemain, Maillé de Marencourt, etc. Mais, malgré le succès de celles-ci, aucune n'atteignit jamais la vogue du *Pont cassé*, le fameux *Pont cassé*, la pièce classique des Ombres chinoises, qui était pour elles ce qu'est *le Tartuffe* pour la Comédie-Française.

« ON COMMENCE! » — Au moment où l'on va frapper les trois coups pour commencer un acte, un des régisseurs fait entendre ce cri dans l'escalier des loges, pour prévenir tout le monde : *On va commencer, on commence!* Puis, quand les trois coups sont frappés, et que l'orchestre a attaqué l'ouverture ou l'entr'acte, le même régisseur crie : *On commence!* Enfin, quand l'orchestre a fini, et que le rideau se lève, il fait entendre un troisième cri : *Le rideau est levé!* (Voy. ce mot.)

OPÉRA. — L'opéra est un spectacle scénique dans lequel la musique prend une place prépondérante, et qui, depuis près de trois siècles qu'il a pris naissance, a produit d'incomparables chefs-d'œuvre. L'opéra est un produit de l'art moderne; il n'en pouvait être autrement, les anciens n'ayant connu la musique que d'une façon rudimentaire, et l'opéra exigeant l'emploi de toutes les forces musicales dans toute leur ampleur et toute leur expansion.

C'est en Italie, c'est à Florence qu'est né l'opéra, dans les dernières années du seizième siècle; c'est à Venise qu'il a pris ensuite tout son essor, et que de là il a rayonné sur toute l'Europe civilisée, en prenant une physionomie particulière chez chacune des trois grandes nations musicales : l'Italie, l'Allemagne et la France.

L'Italie lui a donné deux formes distinctes : l'*opera seria* (sérieux) et l'*opera buffa* (bouffe), auxquels il faut joindre un genre intermédiaire, qualifié d'*opera di mezzo carattere* (de demi-caractère). *Otello*, *Semiramide*, *Lucia di Lamermoor*, *Norma*, *Giuletta e Romeo*, *il Bravo*, *Rigoletto*, *il Trovatore*, *Aida*, sont des opéras sérieux; *il Matrimonio segreto*, *Cenerentola*, *Don Pasquale*, *l'Elisire d'amore*, *Crispino e la Comare*, sont des opéras bouffes; *il Barbiere di Siviglia*, *la Sonnambula*, *Linda di Chamounix*, sont des opéras *di mezzo carattere*. En France, notre répertoire lyrique forme deux genres, caractéri-

sés d'une façon très arbitraire non d'après la nature des ouvrages, mais d'après ce seul fait qu'ils sont ou ne sont pas entremêlés de dialogue parlé : nous avons l'*opéra* proprement dit, tout en musique, celui qui se joue sur le théâtre de l'Opéra, et l'*opéra-comique*, dans lequel le dialogue se mêle à la musique, et qui est spécial au théâtre de l'Opéra-Comique. Au genre de l'opéra appartiennent les œuvres de Lully, de Campra, de Rameau, de Gluck, de Lesueur, de Spontini, de Meyerbeer, et quelques ouvrages d'Auber, de Rossini, d'Halévy, de MM. Ambroise Thomas et Gounod. On sait les chefs-d'œuvre auxquels ce genre a chez nous donné naissance : *Armide*, *Atys*, *Isis*, *Persée*, *Hésione*, *Tancrède*, *Castor et Pollux*, *Hippolyte et Aricie*, *les Indes galantes*, *Dardanus*, *Ernelinde*, *Orphée*, *Alceste*, les deux *Iphigénie*, *les Bardes*, *la Vestale*, *Fernand Cortez*, *la Muette de Portici*, *Guillaume Tell*, *la Juive*, *les Huguenots*, *le Prophète*, *l'Africaine*, *Hamlet*, *Faust*, etc. Dans le domaine de l'opéra-comique, nous avons tout un répertoire d'œuvres charmantes, souvent exquises, qui a été défrayé par un grand nombre d'artistes supérieurs ou fort distingués : Duni, Philidor, Monsigny, Grétry, Dézèdes, Dalayrac, Martini, Devienne, Gossec, Berton, Méhul, Cherubini, Boieldieu, Della Maria, Nicolo, Solié, Gaveaux, Herold, Auber, Halévy, Adolphe Adam, Albert Grisar, Félicien David, Aimé Maillart, Victor Massé... Qui ne connaît, au moins de nom, tous ces ouvrages ou aimables, ou comiques, ou pathétiques, ou passionnés, qui ont nom *la Fée Urgèle*, *le Sorcier*, *le Bûcheron*, *Tom Jones*, *Félix*, *le Déserteur*, *Richard Cœur-de-Lion*, *l'Épreuve villageoise*, *Blaise et Babet*, *les Trois Fermiers*, *Gulistan*, *l'Amoureux de quinze ans*, *les Visitandines*, *Montano et Stéphanie*, *Joseph*, *Stratonice*, *les Deux Journées*, *Ma Tante Aurore*, *le Nouveau Seigneur de village*, *la Dame blanche*, *le Prisonnier*, *Joconde*, *Jeannot et Colin*, *le Secret*, *le Diable couleur de rose*, *Marie*, *Zampa*, *le Pré aux Clercs*, *le Domino noir*, *Fra Diavolo*, *la Part du diable*, *Haydée*, *le Chalet*, *le Toreador*, *Giralda*, *les Mousquetaires de la Reine*, *l'Éclair*, *Gille ravisseur*, *le Chien du Jardinier*, *Lalla Roukh*, *les Dragons de Villars*, *Lara*, *Galathée*, *la Reine Topaze*, et tant, tant, tant d'autres ? En Allemagne, où, comme chez nous, la musique de certains opéras se trouve entrecoupée par du dialogue, il n'en résulte pas une appellation et une qualification particulière ; quelques ouvrages seulement sont caractérisés par le nom d'*opéras romantiques*, et ceux-ci ont en quelque sorte pour types le *Freischütz*, de Weber, et *une Nuit à Grenade*, de Conradin Kreutzer. Parmi les compositeurs dramatiques les plus célèbres de l'Allemagne, il faut citer avant tout le maître des maîtres, l'enchanteur universel, Mozart, puis Gluck, Gyrowetz, Spohr, Marschner, Lortzing, Nicolaï, Lindpaintner et Richard Wagner. Si je ne cite pas Meyerbeer, c'est que Meyerbeer a parcouru sa carrière en Italie d'abord, en France ensuite, et que c'est comme compositeur français qu'il a conquis la renommée et la gloire.

OPÉRA (THÉATRE DE L'). — Au mois d'avril 1659, un écrivain, Pierre Perrin, et un musicien, Robert Cambert, faisaient représenter à Issy, près de Paris, chez un particulier nommé de la Haye, une Pastorale qui n'avait d'autre titre que celui-ci : *Première comédie françoise en musique*, et qui était le premier essai d'opéra national tenté en France. Dix ans plus tard, le 28 juin 1669, Perrin obtenait des « lettres patentes du Roy, pour establir, par tout le royaume, des Académies d'Opéra, ou représentations en musique en langue françoise, sur le pied de celles d'Italie ». Ces lettres patentes sont le premier point de départ de la fondation de notre Opéra, que Perrin s'occupa d'organiser dès qu'elles lui eurent été octroyées. Il s'associa dans ce but avec son collaborateur Cambert, qui devait être le musicien attitré du nouveau théâtre tandis que lui-même en serait le librettiste, avec un financier nommé Bersac de Champeron, qui faisait une partie des fonds de l'entreprise, enfin avec un grand seigneur fort riche et grand amateur de théâtre, le marquis de Sourdéac, qui, en complétant les capitaux nécessaires, se chargeait, vu les grands talents qu'il possédait en mécanique, de tous les travaux relatifs à la machinerie et à la décoration scéniques. Cette combinaison une fois bien arrêtée, les quatre associés se mirent résolument à l'œuvre pour

en tirer tous les fruits qu'elle pouvait comporter. Un terrain fut choisi, connu sous le nom de jeu de paume de la Bouteille et situé dans les rues de Seine et des Fossés-de-Nesles, vis-à-vis la rue Guénégaud, sur lequel on fit construire la salle nouvelle; Perrin écrivit les paroles et Cambert la musique d'un ouvrage intitulé *Pomone;* on alla recruter dans les maîtrises de province, excellentes écoles de musique alors, un certain nombre de chanteurs qui furent chargés de l'exécution de cet ouvrage; on réunit les chœurs et l'orchestre nécessaires, et enfin, vers le milieu du mois de mars de l'année 1671, on fit solennellement



Scène d'*Atys*, opéra de Quinault et Lully, représenté en 1676.

l'ouverture du nouveau théâtre par la première représentation de *Pomone*, dont le succès fut tel qu'il se prolongea pendant huit mois entiers et rapporta à chacun des associés un bénéfice de 30,000 livres. C'est donc à l'année 1671 qu'il faut reporter la date officielle de la fondation de notre Opéra.

Comme il arrive presque toujours cependant, ce ne furent pas ses fondateurs qui profitèrent de sa fortune. La désunion se mit bientôt entre eux, et ils furent promptement supplantés par un homme indigne qui était un artiste de génie, Jean-Baptiste Lully, lequel, grâce à la faveur du roi, sut se mettre en leur lieu et place en obtenant la révocation des lettres patentes de Perrin et l'octroi de nouvelles lettres qui lui accordaient le privilège de l'« Académie royale de musique » (1).

(1) Je ne saurais entrer ici dans plus de détails sur ces

Une fois en possession de ce privilège, Lully ne perdit point son temps en vains efforts et en tâtonnements. Il mit, comme on dit, les bouchées doubles, fit construire à son tour une salle sur l'emplacement d'un autre jeu de paume, celui du Bel-Air, situé rue de Vaugirard, s'attacha le poète Quinault pour lui écrire les livrets de ses opéras, et inaugura son théâtre le 15 novembre 1672 par la représentation des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, ouvrage dont ils avaient à la hâte broché les paroles et la musique.

Doué d'un véritable génie musical et de facultés multiples en ce qui touche les choses du théâtre, Lully était à la fois le directeur, l'administrateur, le régisseur, le metteur en scène



La sortie de l'Opéra, d'après Moreau (dix-huitième siècle).

et le compositeur de son Opéra. Pendant quatorze ans, c'est-à-dire jusqu'à sa mort, arrivée en 1686, il ne cessa d'écrire chaque année un ou deux ouvrages nouveaux, qu'il montait avec goût et magnificence, et il sut faire de son théâtre la première scène lyrique de l'Europe, lui acquérir un renom merveilleux, lui donner un éclat et une splendeur incomparables. Chacun sait les titres des grandes œuvres qu'il fit ainsi représenter, presque toujours avec un énorme succès : *Cadmus*, *Alceste*, *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Psyché*, *Bellérophon*, *Proserpine*, *Persée*, *Phaéton*, *Amadis*, *Roland*,

---

commencements très curieux et très tourmentés de l'histoire de notre Opéra. Je renvoie le lecteur désireux de s'instruire sur ce sujet à un ouvrage fertile en documents inédits ou peu connus : *les Vrais Créateurs de l'Opéra français : Perrin et Cambert*, par Arthur Pougin (Paris, Charavay, 1881, in-12).

Armide, etc. En 1673, à la mort de Molière, il eut l'habileté de se faire accorder par Louis XIV la salle du Palais-Royal, que le grand homme avait occupée jusque-là, et vint établir ainsi son théâtre au centre même de Paris, à deux pas du Louvre, dans le milieu qui pouvait lui être le plus favorable.

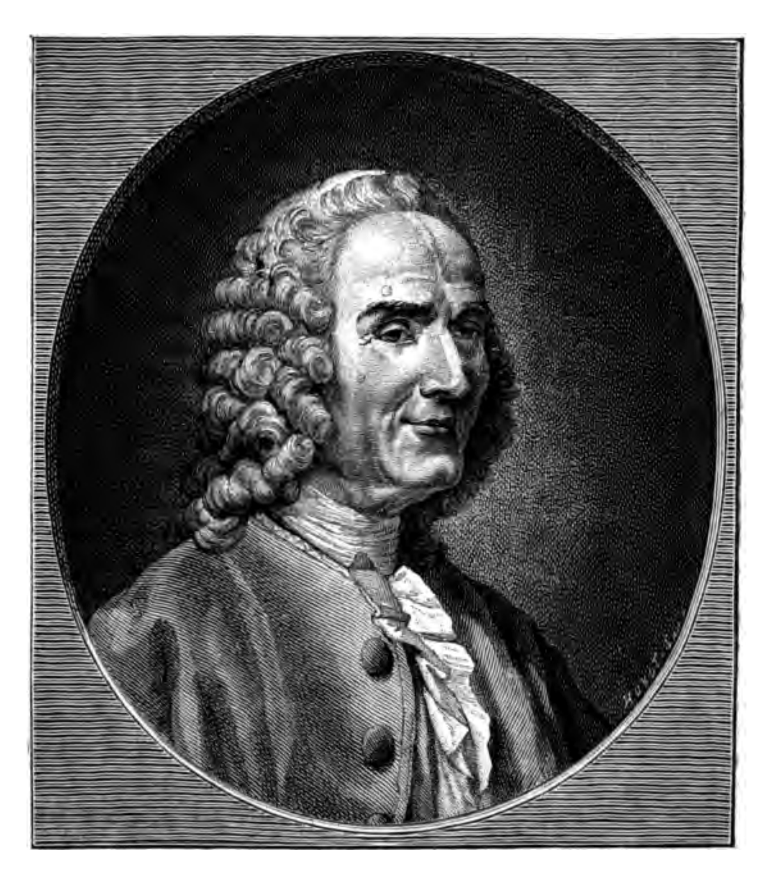
Lorsque Lully mourut, l'Opéra subit pendant quelques années une crise terrible. Ce théâtre perdait en lui non seulement un directeur d'une extrême habileté, non seulement un administrateur hors ligne, mais encore le seul compositeur qui eût, avec un incontestable génie, l'expérience et le sens des nécessités scéniques. Cupide et jaloux à l'excès, Lully, de son vivant, n'avait laissé aucun musicien s'approcher de l'Opéra ; lui mort, aucun n'était apte à le remplacer. Deux de ses fils, Louis et Jean-Louis de Lully, un de ses élèves, Colasse, donnèrent quelques ouvrages qui n'obtinrent et ne méritaient aucun succès ; il en fut de même de ceux que firent représenter Desmarets, Gervais, Lacoste et M[lle] de Laguerre, et il fallut l'arrivée d'un artiste de premier ordre, André Campra, pour ramener à l'Opéra les beaux jours d'autrefois. Dans l'espace de vingt ans environ (1697-1718), Campra donna une quinzaine d'ouvrages dont quelques-uns sont de purs chefs-d'œuvre et parmi lesquels il faut surtout distinguer *l'Europe galante*, *le Carnaval de Venise*, *Hésione*, *Tancrède*, *les Fêtes vénitiennes*, *Idoménée* et *le Ballet des âges*. Auprès de cet artiste au génie souple et varié vinrent se grouper quelques musiciens qui étaient loin d'être sans valeur et qui surent se faire applaudir : Destouches, avec *Issé*, *Amadis de Grèce*, *Omphale*, *le Carnaval et la Folie*, et *Callirohé ;* Marais, avec *Alcyone* et *Sémélé ;* Salomon, avec *Médée et Jason ;* Mouret, avec *les Fêtes de Thalie*, *Pirithoüs*, *les Amours des Dieux*, *le Ballet des Sens ;* Montéclair, avec *Jephté* et *les Fêtes de l'été*.

Mais tout à coup surgit un homme de génie, à l'inspiration noble, mâle et vigoureuse, qui allait secouer les vieilles formules de la musique dramatique et donner des accents nouveaux et pleins d'énergie aux personnages qu'il devait animer. Cet homme, c'était Rameau, dont l'arrivée à la scène fixe une date de feu dans l'histoire de la musique française. Pendant près de trente ans (1733-1760) Rameau régna en maître sur notre grande scène lyrique, et ses chefs-d'œuvre, qui s'imposaient à l'admiration de tous, sont les premiers ouvrages français qui aient été traduits et joués à l'étranger, même en Italie. Parmi eux il suffit de signaler *Hippolyte et Aricie*, *les Indes galantes*, *Castor et Pollux*, *les Fêtes d'Hébé*, *Dardanus*, *Platée* et *Zoroastre*. Un seul musicien se signala et trouva le moyen de se faire applaudir à l'ombre de Rameau : c'est Mondonville, à qui l'on doit *le Carnaval du Parnasse*, *Titon et l'Aurore*, et *Daphnis et Alcimadure*. Mais c'est à la fin de la carrière de ce maître que se produisit un fait de la plus grande importance pour l'histoire de la musique française ; je veux parler de l'apparition à l'Opéra (1752) d'une troupe de chanteurs bouffes italiens, qui révolutionna tout le Paris artiste et le divisa en deux partis aussi acharnés l'un contre l'autre que s'il se fût agi de l'avenir et du salut de l'État (Voy. GUERRES MUSICALES). C'est alors que J.-J. Rousseau, ne se contentant pas de prendre la part la plus active à la polémique suscitée par cet incident, écrivit son fameux intermède du *Devin du Village*, auquel les partisans acharnés de la musique italienne firent un succès ridicule par son exagération.

La mort de Rameau laissa le champ libre à plusieurs musiciens tels que Laborde, Trial, Berton père, Rebel et Francœur, qui n'ont point laissé de traces dans l'histoire de l'art. Deux artistes seulement firent preuve, à cette époque, d'un talent réel quoique secondaire : l'un est Dauvergne, l'autre, Floquet, dont deux ouvrages, *l'Union de l'amour et des arts*, et *le Seigneur bienfaisant*, produisirent une véritable sensation. Quant à Philidor, musicien de génie qui fut sacrifié à Gluck et expulsé par lui, son *Ernelinde* est une œuvre de premier ordre.

L'introduction de Gluck sur la scène de l'Opéra marque aussi une date lumineuse dans l'histoire de ce théâtre et de notre musique dramatique. Ce grand homme vint opérer chez nous une réforme qu'il sentait ne pouvoir effectuer dans son propre pays. L'ampleur des développements, la vérité de l'accent dramati-

que, l'importance donnée au récitatif, tels sont les principaux points de cette réforme, caractérisée dans ses cinq chefs-d'œuvre : *Iphigénie en Aulide*, *Alceste*, *Orphée*, *Armide*, *Iphigénie en Tauride*. Ce fut toute une révolution dans la poétique de notre drame lyrique, révolution qui n'eut pas lieu sans combat, car Gluck eut à lutter contre un rival, Piccinni, qui, sans être à sa hauteur, n'était pas moins digne de la plus grande estime ; les partitions de ce dernier, *Roland*, *Atys*, *Iphigénie en Tauride*, *Didon*, sont là pour le prouver. A cette époque très brillante se rattachent aussi plusieurs autres œuvres importantes : *Renaud*, *Chimène*, *Dardanus*, *Œdipe à Colone*, de Sacchini ; *les Danaïdes*, *les Horaces*, *Tarare*, de Salieri (c'était une invasion de musiciens étrangers) ; *Andromaque*, *la Caravane du Caire*, *Panurge*,



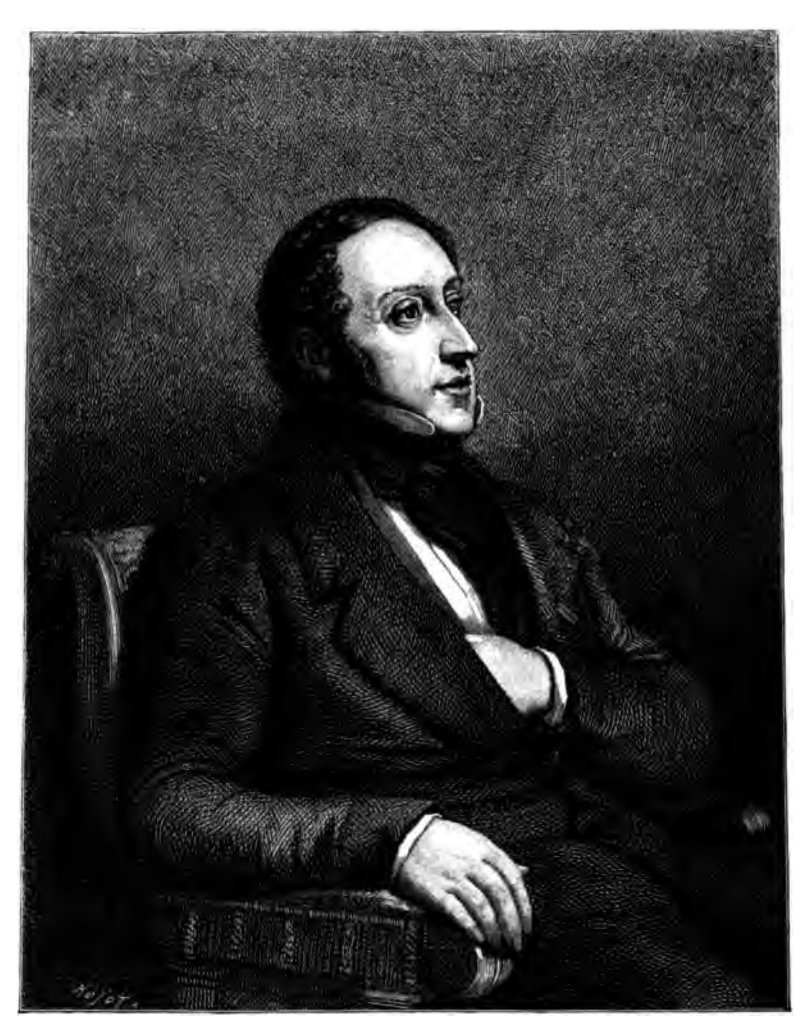
Rameau, d'après le portrait de Restout, gravé par Benoist.

de Grétry ; *Thésée*, de Gossec ; *Électre*, *Phèdre*, de Lemoyne ; *la Toison d'or*, *Démophon*, de Vogel ; *Cora*, de Méhul ; *Démophon*, de Cherubini ; etc., etc.

La période révolutionnaire ne voit se produire sur notre Opéra aucune œuvre intéressante ; il faut atteindre l'époque consulaire ou impériale pour signaler la *Sémiramis* de Catel, et *les Bardes*, de Lesueur, qui l'une et l'autre firent sensation. Mais une évolution nouvelle allait s'accomplir à l'aide du génie à la fois inculte et puissant de Spontini : *la Vestale*, *Fernand Cortez*, deux œuvres mâles et vigoureuses, signalent à l'attention du monde musical le nom de ce compositeur, qui ne retrouva jamais d'accents aussi émouvants et aussi inspirés. *Les Bayadères*, de Catel, *les Abencérages*, de Cherubini, méritent d'être signalés après ces deux chefs-d'œuvre ; puis douze ou quinze ans s'écoulent, pendant lesquels l'Opéra se

traîne languissamment, au milieu d'un flot d'œuvres fades et sans saveur, dans l'ornière des formules vieillies, démodées et condamnées par le temps.

On en était à l'époque des fulgurants triomphes de Rossini, dont les ouvrages, mis en lumière à Paris par notre Théâtre-Italien, faisaient depuis quelques années tourner toutes les têtes. Invité à travailler pour l'Opéra, le maître commença par remanier deux de ses partitions italiennes, qu'il offrit au public français sous les titres du *Siège de Corinthe* et de



Rossini, d'après le portrait peint par Ary Scheffer en 1843.

Moïse. C'était la véritable école moderne, avec ses ardeurs, ses audaces, sa puissance d'expression, qui faisait irruption sur notre grande scène musicale. C'est à Auber pourtant, à Auber, sottement raillé aujourd'hui après avoir été sottement encensé naguère, qu'était réservé l'honneur d'écrire pour l'Opéra le premier ouvrage écrit dans la langue musicale moderne, avec les développements nouveaux que comportaient les idées nouvelles en matière de musique dramatique. Cet ouvrage, c'était *la Muette de Portici*, dont l'apparition produisit comme un coup de foudre sur le public. A dix-sept mois de distance parut le *Guillaume Tell* de Rossini, œuvre puissante et magistrale qui mit le comble à la gloire de son auteur. L'Opéra

rentrait alors dans une de ces phases brillantes qui ont souvent marqué son histoire : après Auber et Rossini, après *la Muette* et *Guillaume Tell*, on vit surgir Meyerbeer avec *Robert-le-Diable* et Halévy avec *la Juive*. Puis, dans l'espace de trente ans, viennent toute une série d'œuvres plus ou moins puissantes, plus ou moins heureuses, mais marquées au coin du génie ou d'un talent incontestablement personnel : *les Huguenots, le Prophète* et *l'Africaine*, de Meyerbeer ; *la Favorite* et *Lucie de Lamermoor*, de Donizetti ; *la Reine de Chypre, Charles VI, le Juif errant, la Magicienne*, d'Halévy ; *Sapho, la Reine de Saba*, de M. Gounod; *Jérusalem, Don Carlos*, de M. Verdi ; *Herculanum*, de Félicien David. On ne peut rappeler que pour mémoire le *Tannhäuser* de Richard Wagner, qu'une cabale bête ne voulut



Scène des *Eaux de Merlin*, pièce de le Sage, représentée à l'ancien Opéra-Comique de la Foire, en 1715.

pas même laisser entendre ; mais il faut, pour ces dernières années, enregistrer les succès d'*Hamlet*, de M. Ambroise Thomas, du *Faust* de M. Charles Gounod, qui entra triomphalement au répertoire de l'Opéra après son succès du Théâtre-Lyrique, et du *Roi de Lahore*, de M. Massenet.

Je n'envisage ici l'Opéra qu'au strict point de vue du drame lyrique. Il ne faut pas oublier cependant que depuis deux siècles la danse a pris une part importante à ses splendeurs ; mais pour ne pas avoir à répéter ici ce que j'ai dit ailleurs sur ce sujet, je renvoie le lecteur au mot *Ballet*, où il trouvera tous les renseignements désirables. D'autre part, si j'ai signalé les grandes œuvres et les grands musiciens qui les ont enfantées, il n'est que juste de rappeler aussi les noms des librettistes qui ont

fait honneur à notre grande scène lyrique. A la suite de Quinault, les plus méritants ou les plus féconds ont été Houdart de La Motte, Danchet, Fuzelier, l'abbé Pellegrin, Cahuzac, Fontenelle, Roy, La Bruère, Marmontel, Hoffman, Jouy, Scribe, Saint-Georges, Michel Carré et M. Jules Barbier. Quant aux chanteurs qui se sont illustrés à l'Opéra, il serait difficile de les citer tous, et les noms suivants suffiront pour indiquer les plus fameux : Beaumavielle, Dumény, Thévenard, Jélyotte, Chéron, Lays, Rousseau, Lainez, Dérivis père et fils, Nourrit père et fils, Lavigne, Dabadie, Levasseur, Duprez, Massol, Barroilhet, Alizard, Obin, Faure, Villaret; Mmes Marthe Le Rochois, Desmâtins, Maupin, Marie Antier, Françoise Journet, Marie Fel, Lemaure, Pélissier, Durancy, Levasseur, Sophie Arnould, Saint-Huberty, Maillard, Branchu, Grassari, Jawurek, Cinti-Damoreau, Falcon, Stoltz, Dorus-Gras, Viardot, Alboni, Gueymard, Marie Sass, Krauss, etc. Enfin, il n'est pas superflu de rappeler que l'Opéra a occupé, à titre permanent ou à titre provisoire, treize salles diverses, dont trois ont été détruites par le feu. Ces trois salles dévorées par de terribles incendies sont : 1° la première salle



Mme Laruette et Clairval dans *Julie*, opéra-comique de Dézèdes, représenté à la Comédie-Italienne en 1772.

du Palais-Royal, précédemment occupée par Molière, qui fut brûlée le 6 avril 1763; 2° la seconde salle du Palais-Royal, qui, après onze ans seulement d'existence, fut brûlée à son tour le 8 juin 1781; 3° enfin, la salle de la rue Le Peletier, qui, inaugurée le 16 août 1821, fut détruite dans la nuit du 28 au 29 octobre 1873. La salle actuelle fut ouverte au public le 5 janvier 1875.

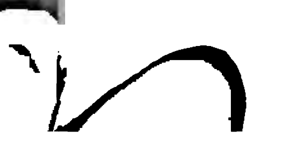
OPERA-BUFFA. — Voy. OPÉRA.

OPÉRA-COMIQUE. — Voy. OPÉRA.

OPÉRA-COMIQUE (THÉATRE DE L'). — L'histoire de ce théâtre, qui fut toujours l'un des favoris du public parisien, est singulièrement compliquée, et fertile en péripéties de toutes sortes. L'Opéra-Comique, dont la fondation remonte aux premières années du dix-huitième siècle, n'était à l'origine qu'un petit théâtre comme on en voyait tant aux Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, et, comme tous les autres, ne jouait que pendant la durée de ces foires, c'est-à-dire que pendant quatre ou cinq mois chaque année. Il ne donnait alors que des vaudevilles et des parodies, et il semble bien que ce nom d'Opéra-Comique lui vient précisément de ce qu'il représentait beaucoup de parodies des pièces jouées à l'Opéra, lesquelles devenaient ainsi des opéras véritablement comiques, et prenaient cette qualification. Nous verrons plus loin par quelle suite d'événements il en vint à transformer son répertoire et à repren-

S. BERAUD DEL.

VUE



dre, après une longue interruption, son premier titre d'Opéra-Comique.

Voici comment un petit recueil spécial, *les Spectacles de Paris* (1754), rappelait les origines premières de ce théâtre :

C'est en 1714 que ce spectacle a pris naissance. Le sieur de Saint-Edme et la veuve Baron, qui avoient chacun la direction d'une troupe de comédiens forains, formèrent ensemble une société pour neuf ans, avec l'approbation des syndics et des directeurs de l'Académie royale de Musique (1). Ces deux troupes prirent le nom d'Opéra-Comique, et M. Le Sage, flatté du succès de ses premières pièces, quitta tout autre ouvrage pour se consacrer entièrement à ce spectacle. C'est lui qu'on peut regarder comme l'inventeur de cette nouvelle espèce de poésie dramatique, si convenable au génie et au caractère de la nation. L'Opéra-Comique ne fut point inquiété dans ses jeux durant l'espace de cinq ans; aussi pendant tout ce tems-là on y joua d'excellentes pièces que MM. Le Sage, Fuzelier et Dorneval y firent représenter avec l'applaudissement du public. Jamais les Foires n'avoient été plus



Grétry à son piano.

brillantes; mais ce succès leur fut préjudiciable. Les Comédiens-François ne virent pas sans chagrin qu'on abandonnoit leur théâtre pour suivre en foule celui de l'Opéra-Comique. Ils s'en plaignirent, et ce dernier spectacle eut défense de continuer ses représentations. Ce fut à la fin de la Foire de Saint-Laurent de l'année 1718 que cette défense lui fut signifiée pour les Foires suivantes. M. le duc d'Orléans, régent du royaume, qui avoit honoré de sa présence une des dernières représentations, dit à la fin du spectacle que l'Opéra-Comique ressembloit au cigne, qui ne chante jamais mieux que lorsqu'il est près de mourir. Trois ans après, c'est-à-dire en 1721, les comédiens de la Foire firent agir plusieurs personnes de distinction, à la considération desquelles il leur fut permis de représenter des pièces en vaudevilles pendant la Foire de S. Germain; mais ils n'avoient point encore de privilège pour l'Opéra-Comique; ils ne l'obtinrent que pour celle de Saint-Laurent de la même année. Ils en furent ensuite privés pendant trois ans, et il fut enfin accordé à Honoré, qui eut l'Opéra-Comique pendant quatre ans; mais ses affaires ne lui permettant pas

(1) L'Opéra avait un droit de juridiction sur tous les théâtres; aucun ne pouvait s'ouvrir sans son consentement, et tous lui payaient une lourde redevance annuelle. (Voy. SUZERAINETÉ DE L'OPÉRA.)

de continuer plus longuement, il céda à Ponteau le reste de la jouissance de son privilège. Ponteau eut la direction de ce spectacle jusqu'à l'année 1732. Il passa après au sieur De Vienne, qui l'entreprit sous le nom d'Hamoche, acteur de la Foire, et ensuite sous celui de Ponteau. Celui-ci en eut une seconde fois le privilège, et il l'a possédé jusqu'à la fin de la Foire de S.-Germain de l'année 1743. Le sieur Monnet l'obtint après lui, et ne le garda qu'un an. Il passa enfin au sieur Berger, qui l'eut jusqu'à la Foire S.-Germain 1745. On supprima alors ce spectacle, et il ne fut rétabli que sept ans



Scène d'*Annette et Lubin*, opéra-comique, paroles de Mme Favart, musique de Blaise, représenté en 1762.
(D'après une estampe coloriée de Debucourt.)

après, en 1752. Le privilège en a été accordé une seconde fois au sieur Monnet. Il en jouit actuellement, et l'on peut dire que l'Opéra-Comique est devenu entre ses mains plus brillant qu'on ne l'avoit jamais vu, soit pour la beauté des salles qu'il a fait construire, soit pour la bonté de l'orchestre, soit pour les pièces excellentes que l'on joue sur son théâtre, soit enfin pour le jeu de quelques-unes de ses actrices, et en particulier de Mlle Rosaline.

Monnet, qui fut une des figures originales du théâtre au dix-huitième siècle, amena en effet l'Opéra-Comique à un point de splendeur

qu'on ne lui avait point connu jusqu'alors, et marqua le temps de sa seconde direction par une transformation hardie qui eut pour résultat immense l'éclosion d'une véritable école de musique française.

On était à l'époque où une troupe de chanteurs bouffes italiens, appelés à l'Opéra, représentaient sur ce théâtre les adorables intermèdes lyriques qui firent courir tout Paris et suscitèrent parmi les artistes, les gens de

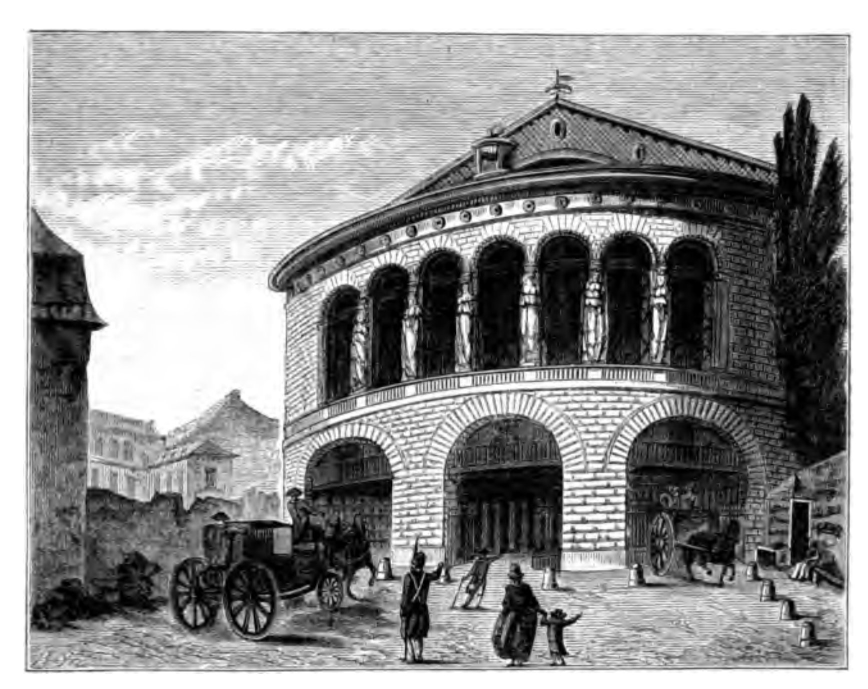


Scène de *Zémire et Azor*, opéra-comique de Grétry, représenté en 1771.
(D'après un dessin de Touzé, gravé par Voyez le jeune.)

lettres, les amateurs, des querelles violentes qui se traduisirent par une polémique passionnée et une véritable pluie de brochures, de libelles et de pamphlets. (Voy. GUERRES MUSICALES.) Monnet, qui avait toujours l'œil ouvert et l'oreille au vent, songea à tirer parti de la situation : il fit faire par Vadé les paroles d'un petit ouvrage conçu dans le genre des intermèdes italiens, en fit écrire la musique par Dauvergne, et donna ce petit ouvrage, intitulé *les Troqueurs*, en faisant annoncer qu'il était dû à la plume d'un compositeur italien. Ce subterfuge réussit, les plus malins y furent pris, et *les Troqueurs*, applaudis d'abord par

les partisans de la musique italienne, le furent davantage encore par ceux de la musique française lorsque Monnet eut avoué la supercherie dont il s'était rendu coupable.

Ce succès encouragea Monnet, qui, s'engageant plus avant dans la voie qu'il s'était ouverte, appela à lui les compositeurs pour l'aider et le soutenir. Duni, Philidor, Laruette, Monsigny ne se firent pas prier pour lui écrire des pièces à ariettes (c'est le nom qu'on leur donnait alors), et la Comédie-Italienne, voyant que la vogue était de ce côté, imita l'Opéra-Comique et, transformant son genre, se mit à donner, elle aussi, des pièces musicales. Par malheur pour l'Opéra-Comique, ses triomphes alarmèrent la Comédie-Italienne, qui, voyant en lui un rival redoutable, chercha simplement à l'étouffer. Celle-ci, à force de démarches et d'efforts de toute sorte, finit par obtenir sa suppression, à la seule condition de recueillir dans sa propre troupe six des principaux artistes du théâtre sacrifié : Clairval, Laruette, Audinot, Bouret, Mlles Nessel et Deschamps. C'est en 1762 qu'eut lieu ce qu'on appela alors « la réunion des deux troupes », et l'on peut dire qu'à partir de ce moment le genre de l'opéra-comique était véritablement fondé en France, car la Comédie-Italienne s'y adonna presque exclusivement. Philidor et Duni, Laruette et Monsigny travaillèrent pour elle comme ils avaient travaillé pour l'Opéra-Comique, et bientôt, Grétry venant se mettre de la partie, tous concoururent à la création de ce répertoire de petits chefs-d'œuvre qui, quoique en disent certains dédaigneux maladroits, ont porté haut la gloire de la France dans le domaine de la musique dramatique. *La Fée Urgèle*, *les Moissonneurs*, *le Bûcheron*, *le Sorcier*, *Tom Jones*, *le Roi et le Fermier*, *Rose et Colas*, *le Déserteur*, *Lucile*, *Zémire et Azor*, *l'Amant jaloux*, *l'Épreuve villageoise*, *Richard Cœur de Lion* et bien d'autres obtinrent d'éclatants succès et affirmèrent la valeur de nos musiciens. Leurs succès encouragèrent d'autres compositeurs, et bientôt on vit entrer en lice Gossec, Rodolphe, Martini, Dézèdes, Méreaux, puis Rigel, Champein, Désaugiers, Dalayrac, Floquet, Bruni, Deshayes, Berton et bien d'autres.



Salle de l'ancien théâtre Feydeau.

La Comédie-Italienne était seule en possession d'exploiter ce genre de l'opéra-comique,

lorsqu'en 1789 elle vit s'élever une concurrence puissante. Léonard Autié, coiffeur de la reine Marie-Antoinette, et Viotti, l'admirable violoniste, s'étaient associés pour la création d'une nouvelle et colossale entreprise, le théâtre de Monsieur, qui, échangeant bientôt ce titre contre celui de théâtre Feydeau, était destiné à jouer quatre genres : l'opéra-comique français, l'opéra italien, la comédie et le vaudeville, et abandonna promptement les trois derniers pour se consacrer exclusivement au premier. Ce fut alors, entre les deux théâtres, une lutte incessante et fiévreuse, profitable non seulement aux plaisirs du public, mais au génie de toute une pléiade de musiciens brillants qui faisaient, on peut le dire, succéder les chefs-d'œuvre aux chefs-d'œuvre, et qui portaient notre musique dramatique à un point de splendeur dont on ne l'aurait pas crue susceptible. A cette époque on vit Berton donner *Montano et Stéphanie*, *le Délire*, *Aline;* Cherubini, *Lodoïska*, *Médée*, *les Deux journées;* Boieldieu, *Zoraïme et Zulnar*, *le Calife*, *Beniowski*, *Ma Tante Aurore;* Méhul, *Euphrosine et Coradin*, *Stratonice*, *Ariodant*, *l'Irato;* Devienne, *les Visitandines*, *les Comédiens ambulants;* Steibelt, *Roméo et Juliette;* Lesueur, *Paul et Virginie*, *Télémaque*, *la Caverne;* Della Maria, *le Prisonnier*, *l'Opéra-Comique;* sans compter les ouvrages de Kreutzer, de Jadin, de Gresnick, de Solié, de Gaveaux, de Bruni, de Nicolo, de Tarchi, de Fay et de leurs émules.



Elleviou, l'un des acteurs les plus célèbres de l'Opéra-Comique (1790-1812) ;
d'après le portrait dessiné par Riesener et gravé par Audouin.

Pourtant, après douze années de cette lutte féconde, les deux théâtres, Feydeau et Favart (c'est le nom qu'avait pris la Comédie-Italienne, à qui l'on donnait aussi celui d'Opéra-Comique-National), songèrent à unir leurs efforts et à se fondre l'un dans l'autre. C'est ce qui eut lieu en effet, et, à la fin de l'an IX (1801), les deux troupes se réunirent en une seule, dans la salle du théâtre Feydeau, qui adopta décidément le titre d'Opéra-Comique, conservé jusqu'à nos jours.

L'histoire de l'Opéra-Comique entre alors dans sa période moderne et connue de tous.

Aux noms des artistes glorieux que je viens de citer, se joignent successivement ceux d'Herold, Auber, Halévy, Adolphe Adam, Grisar, Kreubé, Monpou, Th. Labarre, Clapisson, Onslow, Carafa, Gomis, Catrufo, Montfort, Flotow, Meyerbeer, Aimé Maillart, H. Reber, Félicien David, Victor Massé, MM. Ambroise Thomas, Gounod, Duprato, Boulanger, Gevaert, Ferdinand Poise, Léo Delibes, et tous ceux que je ne saurais nommer. Et parmi les ouvrages dont les succès éclatants ont marqué dans cette période de l'histoire de ce théâtre, il faut surtout



Mme Gavaudan, actrice célèbre de l'Opéra-Comique (1798-1823).

mentionner *la Dame blanche*, qui est devenue comme l'une des colonnes de son répertoire et qui a dépassé sa quinze centième représentation ; *le Pré aux Clercs*, qui en a obtenu plus de treize cents : *le Chalet*, qui n'est guère moins favorisé que celui-ci, et *le Domino noir*, qui a été joué plus de neuf cents fois. En 1829, l'Opéra-Comique quitte la salle Feydeau pour celle de Ventadour ; trois ans après il s'en va occuper celle de la Bourse, construite pour les Nouveautés, et enfin il revient définitivement à la salle Favart, où il se trouve encore aujourd'hui.

OPERA DI MEZZO CARATTERE. — Voy. OPÉRA.

OPERA SERIA. — Voy. OPÉRA.

OPÉRATEUR. — Qui dit charlatan, marchand d'élixir, arracheur de dents, dit opérateur, et tous ces métiers réunis n'en forment qu'un seul, baptisé jadis de ce seul nom d'opérateur. Celui-là n'était pas toujours par lui-même un saltimbanque, mais il s'entourait, pour ameuter la foule, de gens dont telle était la spécialité, et c'est ainsi que les opérateurs doivent tenir leur place dans la description des spectacles populaires. Dès le treizième siècle, ces pseudo-médecins, doublés de bouffons émérites, s'installaient dans les rues de Paris pour débiter leurs marchandises, à grand renfort de discours saugrenus, de lazzis grotesques et de contorsions excentriques. Un peu plus tard, quelques-uns d'entre eux se font une clientèle parmi les badauds, qui se passent de bouche en bouche les noms de Malassegnée, de Maulouе, de Malassis ; un peu plus tard encore, il en est qui deviennent tout à fait célèbres, qui font oublier leurs devanciers et qui révolutionnent véritablement Paris : Barry, Orviétan, Tabarin surtout, ont laissé un nom qui est parvenu jusqu'à nous. A cette époque, les opérateurs s'établissaient principalement sur le Pont-Neuf, foire ambulante et perpétuelle où toute la ville se donnait rendez-vous :

> Pont-Neuf, ordinaire théâtre
> De vendeurs d'onguent et d'emplastre,
> Séjour des arracheurs de dents...,
> D'opérateurs et de chymiques
> Et de médecins spagyriques (1).

« Il y en avait, dit M. V. Fournel, de toutes sortes et de tous étages, depuis le pauvre diable qui portait lui-même sa boîte à médicaments sous le bras jusqu'à celui qui traînait à sa suite toute une bande d'auxiliaires. Les plus riches possédaient de vraies troupes de comédiens, qui eussent pu lutter sans désavantage contre celles des principales villes de province, et ils attiraient le public à leurs drogues en l'amusant par des lazzi, des chansons, des parades et des farces, sans oublier les prospectus pom-

(1) *La ville de Paris en vers burlesques.*



PLANCHE XXIX. — Scène du troisième acte de *la Dame blanche*, de Boïeldieu.

peux qu'ils faisaient distribuer à foison dans les alentours du cheval de bronze, et les affiches dont ils tapissaient tous les coins de rue. »

Aujourd'hui qu'on nous a fait un Paris tellement propre et tellement ratissé que pour un peu l'on empêcherait d'y marcher, le spectacle populaire, le spectacle des rues, ce spectacle charmant, toujours nouveau, toujours amusant, que l'on y voyait naguère avec tant de joie, a complètement disparu. On n'y voit donc plus d'opérateurs, et le dernier de la bande est parti pour l'autre monde dans la personne de Mangin, le fameux marchand de crayons, l'homme au casque brillant, qui égayait encore les passants en compagnie de son inséparable Vert-de-gris, lequel tournait avec un implacable sang-froid la manivelle de son orgue de Barbarie. Mais de tous les opérateurs passés, présents et futurs, le plus illustre sera toujours Tabarin, dont les farces ont été pieusement recueillies par des lettrés avisés, et que M. Paul Ferrier a fait revivre, il y a quelques années, à la Comédie-Française, dans une petite pièce où l'ancien héros du Pont-Neuf était personnifié par M. Coquelin aîné. Ce n'était pas la première fois, d'ailleurs, qu'on transportait sur la scène la personne d'un de ces farceurs épiques : en 1702, Dancourt faisait représenter sur ce même théâtre de la Comédie-Française, dont il était l'un des acteurs les plus estimés, une sorte de petite farce en un acte avec prologue, intitulée *l'Opérateur Barry,* dont de Léris parle en ces termes : — « Il n'y a que le prologue qui ait rapport au docteur (!) Barry, qui étoit un fameux charlatan du commencement du dix-septième siècle ; la pièce est une espèce de petite farce, telle que cet empirique en faisoit représenter sur son théâtre, qui étoit au Château-Gaillard, au bout de la rue Guénégaud, vers l'endroit où est à présent l'abreuvoir. »

OPÉRETTE. — Petit opéra de peu d'importance. C'est du moins la signification que jadis avait le mot, avant l'extension que la chose a prise de nos jours. « Ce mot, dit Castil-Blaze, a été, dit-on, forgé par Mozart, pour désigner ces avortons dramatiques, ces compositions en miniature, dans lesquelles on ne trouve que de froides chansons et des couplets de vaudeville. *Les Chasseurs et la Laitière, le Secret, l'Opéra-Comique, les Petits Savoyards,* etc., etc., sont des opérettes. Mozart disait qu'un musicien bien constitué pouvait composer deux ou trois ouvrages de cette force entre son déjeuné et son dîné. »

La rage de l'opérette a commencé à sévir en France il y a une trentaine d'années. C'est sur une petite scène mignonne, située sur le boulevard du Temple et qui avait nom les Folies-Concertantes, que ce nouveau produit musical prit naissance alors. Les Folies-Concertantes, devenues depuis les Folies-Nouvelles, puis le théâtre Déjazet, étaient placées sous la direction de M. Hervé, artiste incomplet au point de vue des connaissances techniques, mais singulièrement bien doué, et qui était à la fois auteur, compositeur, chef d'orchestre, chanteur et comédien. C'est à M. Hervé qu'on doit les premières opérettes ainsi qualifiées, *Fifi et Nini, la Perle de l'Alsace, un Drame en 1779, Toinette et son carabinier, Vadé au cabaret,* etc. Plusieurs musiciens le suivirent dans cette voie : Pilati, MM. Léo Delibes, Laurent de Rillé, Fr. Barbier, etc., et bientôt Offenbach obtint le privilège d'un nouveau théâtre, les Bouffes-Parisiens, exclusivement destiné à la représentation de ce genre d'ouvrages, et dans lequel ce compositeur en fit représenter un grand nombre : *Dragonnette, la Chanson de Fortunio, les Deux Aveugles, Croquefer, le 66, le Mariage aux lanternes,* etc.

Mais le décret de 1864, en établissant le régime de la liberté des théâtres et en abolissant les entraves qui enchaînaient l'industrie théâtrale, allait agrandir le domaine de l'opérette. Celle-ci, jusqu'alors, avait toujours dû se contenter de la forme d'un acte : encouragée par la faveur du public, elle s'émancipa aussitôt qu'elle le put, et d'un acte sauta aussitôt jusqu'à trois, en même temps qu'un grand nombre de théâtres lui ouvrirent leurs portes à deux battants. Au théâtre Déjazet et aux Bouffes-Parisiens se joignirent bientôt les Variétés, le Palais-Royal, et plus tard l'Athénée, les Folies-Dramatiques, les Menus-Plaisirs, la Renaissance, les Nouveautés ; de même, on vit se joindre à Offenbach et à M. Hervé, qui continuaient de tenir le haut du pavé, d'autres compositeurs

tels que MM. Charles Lecocq, Émile Jonas, Planquette, etc. L'opérette eut alors un moment de vogue indescriptible, avec *Barbe-Bleue, la Vie parisienne, la Grande-Duchesse de Gerolstein, l'Œil crevé, les Turcs, le Petit Faust, les Bavards, Orphée aux Enfers, la Périchole, la Belle-Hélène, Fleur de Thé, les Cent Vierges, la Fille de Madame Angot, Giroflé-Girofla, la Marjolaine, la Petite Mariée, les Cloches de Corneville,* et bien d'autres que je ne saurais rappeler ici. Le succès de l'opérette ne semble pas près de décroître, et il est juste de dire que les efforts de quelques musiciens tendent à relever son genre et à lui donner plus de distinction qu'il n'en avait entre les mains de ses deux fondateurs. Mais avec les proportions que cette sorte d'ouvrages a prises aujourd'hui, la qualification mignonne d'opérette n'a plus de raison d'être ; aussi la remplace-t-on volontiers par celle d'opéra-bouffe, et même d'opéra-comique.

ORATEUR. — Au dix-septième siècle, l'habitude était que chaque soir, dans les théâtres de Paris, l'Opéra excepté, un comédien vînt faire « l'annonce » à la fin de la représentation, c'est-à-dire faire connaître au public, dans un petit discours généralement improvisé, le spectacle du lendemain. L'acteur chargé de ce soin était désigné sous le nom d'orateur, et il était seul à remplir ces fonctions, que Chappuzeau, dans son *Théâtre-François*, détermine ainsi :

L'orateur a deux principales fonctions. C'est à luy de faire la harangue et de composer l'affiche, et comme il y a beaucoup de rapport de l'une à l'autre, il suit presque la même règle pour toutes les deux. Le discours qu'il vient faire à l'issue de la comédie a pour but de captiver la bienveillance de l'assemblée. Il luy rend grâces de son attention favorable, il luy annonce la pièce qui doit suivre celle qu'on vient de représenter, et l'invite à la venir voir par quelques éloges qu'il lui donne ; et ce sont là les trois parties sur lesquelles roule son compliment. Le plus souvent il le fait court, et ne le médite point; et quelquefois aussi il l'étudie, quand ou le Roy, ou Monsieur, ou quelque prince du sang se trouve présent. Il en use de même quand il faut annoncer une pièce nouvelle qu'il est besoin de vanter, dans l'adieu qu'il fait au nom de la troupe le vendredy qui précède le premier dimanche de la Passion, et à l'ouverture du théâtre après les festes de Pasques, pour faire reprendre au peuple le goust de la comédie...

Cette fonction de l'orateur ne devait pas laisser que d'être assez délicate, dans un temps où le public, beaucoup plus choisi qu'aujourd'hui, était à la fois instruit, connaisseur et difficile. Chappuzeau nous fait d'ailleurs les portraits, fort intéressants, des différents orateurs qui se succédèrent sur les trois théâtres de comédie que l'on vit à Paris dans la seconde moitié du dix-septième siècle, celui de la troupe royale (l'Hôtel de Bourgogne), celui du Marais et celui de Molière :

La troupe royale, dit-il, a eu de suite deux illustres orateurs, Bellerose et Floridor, qui ont esté tout ensemble de parfaits comédiens. Quand ils venoient annoncer, tout l'auditoire prestoit un très grand silence, et leur compliment, court et bien tourné, estoit écouté avec autant de plaisir qu'en avoit donné la comédie. Ils produisoient chaque jour quelque trait nouveau qui réveilloit l'auditeur et marquoit la fécondité de leur esprit, et j'ay parlé au troisième livre des belles qualitez de ces deux illustres. Hauteroche a succédé au dernier, ses camarades, qui y ont le même droit, le voulant bien de la sorte, et il s'aquite dignement de cet employ. Il a beaucoup d'étude et beaucoup d'esprit, il écrit bien en prose et en vers, et a produit plusieurs pièces de théâtre et d'autres ouvrages qui lui ont aquis de la réputation.

Quatre illustres orateurs ont paru de suite dans la troupe du Marais, Mondory, Dorgemont, Floridor et la Roque. Mondory, l'un des plus habiles comédiens de son temps, mourut de trop d'ardeur qu'il apportoit à s'aquiter de son rôle (1). Dorgemont lui succéda, qui estoit bien fait et très capable dans sa profession, qui parloit bien et de bonne grâce et dont l'on estoit fort satisfait. Floridor le suivit, et entra en 1643 dans la troupe royale, où il parut avec éclat, et tel que je l'ay dépeint. La Roque remplit sa place en la charge d'orateur, qu'il a exercée vingt-sept ans de suite, et l'on peut dire, sans fâcher personne, qu'il a soûtenu le théâtre du Marais jusqu'à la fin par sa bonne conduite et par sa bravoure, ayant donné de belles

(1) Frappé d'une attaque d'apoplexie, sur la scène même, en jouant le rôle d'Hérode dans la *Marianne* de Tristan, Mondory mourut peu de temps après.

marques de l'une et de l'autre dans des temps difficiles, où la troupe a couru de grands dangers... Avant les défences étroites du Roy à toutes sortes de personnes d'entrer à la Comédie sans payer, il arrivoit souvent de grandes querelles aux portes, et jusques dans le parterre; et en quelques rencontres il y a eu des portiers tuez, et de ceux aussi qui excitoient le tumulte. La Roque, pour apaiser ces désordres et maintenir les comédiens et les auditeurs dans le repos, s'est exposé à divers périls, et attiré de très méchantes affaires sans en craindre le succez; montrant autant d'adresse et d'esprit qu'il a toûjours fait parêtre de cœur pour l'assoupissement de ces tumultes. Il s'est fait craindre des faux braves, et estimer de ceux qui étoient braves véritablement, suivant en cela les pas de ses frères, qui auroient passé pour des illustres s'ils avoient eu d'illustres employs...

La troupe du Palais-Royal a eu pour son premier orateur l'illustre Molière, qui, six ans avant sa mort, fut bien aise de se décharger de cet employ, et pria la Grange de remplir sa place. Celui cy s'en est toûjours aquité très dignement jusqu'à la rupture entière de la troupe du Palais-Royal, et il continüe de l'exercer avec grande satisfaction des auditeurs dans la nouvelle troupe du Roy. Quoy que sa taille ne passe guère la médiocre, c'est une taille bien prise, un air libre et dégagé, et sans l'ouïr parler, sa personne plaist beaucoup. Il passe avec justice pour très bon acteur, soit pour le sérieux, soit pour le comique, et il n'y a point de rôle qu'il n'exécute très bien. Comme il a beaucoup de feu, et de cette honneste hardiesse nécessaire à l'orateur, il y a du plaisir à l'écouter quand il vient faire le compliment; et celuy dont il sceut régaler l'assemblée à l'ouverture du théâtre de la troupe du Roy estoit dans la dernière justesse. Ce qu'il avoit bien imaginé fut prononcé avec une merveilleuse grâce, et je ne puis enfin dire de luy que ce que j'entens dire à tout le monde, qu'il est très poli et dans ses discours et dans toutes ses actions.

Un autre historien de la Comédie-Française, très informé aussi, Lemazurier, rappelait en ces termes, un siècle et demi plus tard, les origines, la nature et la décadence de ces fonctions de l'orateur théâtral :

Ces fonctions d'orateur des comédiens sentaient un peu le charlatanisme dont une partie des premiers acteurs qui montèrent sur une scène régulière faisaient profession avant que d'adopter un plus noble emploi. Mondor, Tabarin et les autres fameux opérateurs de Paris et des provinces, prenaient ordinairement à leurs gages un homme chargé de vanter leurs drogues, et tâchaient qu'il fût beau diseur et prompt à la repartie. Les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais, dont la plupart avaient paru sur les tréteaux avant de jouer des pièces plus honnêtes, trouvèrent qu'il leur serait utile de faire l'éloge de leurs pièces par l'organe d'un de leurs camarades, spécialement chargé en outre de porter la parole dans toutes les occasions où ils auraient quelque chose à démêler avec les opérateurs. Ces occasions étaient alors beaucoup plus communes qu'elles ne le sont aujourd'hui : il fallait que l'orateur fût très disert, qu'il ne se démontât jamais, qu'il eût réponse à tout; aussi ses fonctions étaient-elles regardées comme très importantes. Peu à peu l'ordre s'établit dans la comédie; il devint moins nécessaire de dialoguer avec les spectateurs; on reconnut qu'il était ridicule de vanter les ouvrages que l'on devait jouer, puisque le public pouvait répondre : *Nous verrons bien*, et les fonctions de l'orateur se trouvant par le fait réduites à l'annonce du spectacle, qui se faisait entre les deux pièces, on jugea qu'il n'était pas nécessaire qu'elles fussent en titre d'office; le dernier acteur reçu s'en trouva chargé, comme des compliments de clôture et de rentrée, dont l'usage subsista très longtemps encore, et ne fut abandonné qu'en 1793 (1).

C'est à la retraite de Lecomte (1704), comédien assez médiocre, mais orateur fort utile, et qui avait succédé à Lagrange en cette qualité, que la charge d'orateur en titre fut supprimée à la Comédie-Française, les fonctions en étant dévolues dès ce moment, comme nous le dit Lemazurier, au dernier acteur reçu dans la société. C'est à ce titre qu'elles furent exercées, entre autres, par deux excellents comédiens, Dancourt et Legrand, qui l'un et l'autre se firent remarquer comme auteurs. Legrand, qui sous ce rapport, et aussi comme acteur comique, était fort aimé du public, lui plaisait beaucoup moins dans la tragédie, où son embonpoint monstrueux le rendait d'ailleurs ridicule. Un soir, après avoir excité quelques railleries du parterre en jouant le rôle de Photin dans *la Mort de Pompée*, il vint faire l'annonce du spectacle du lendemain, ajoutant

(1) *Galerie historique des acteurs du Théâtre-Français*, 1810.

qu'on allait donner la première représentation de *l'Épreuve réciproque*, comédie nouvelle. « Je souhaite, Messieurs, dit-il en terminant, vous faire rire un peu plus dans la petite pièce que je ne vous ai fait rire dans la grande. »

Il arriva un jour à Dancourt une aventure plus... corsée. Le parterre demandait l'*Ariane* de Thomas Corneille au moment où Legrand, s'acquittant de ses fonctions d'orateur, s'avançait pour annoncer une autre pièce. « *Ariane*, dit l'abbé de Laporte en racontant cette histoire, étoit le triomphe de Mlle Duclos ; elle y excelloit. Malheureusement elle étoit chargée d'un certain fardeau qu'elle n'avoit pas reçu des mains de l'hymen, et qui touchoit au terme prescrit par la nature. C'étoit cet état qu'il falloit apprendre au parterre, sans blesser la délicatesse de l'actrice, de laquelle l'orateur sçavoit qu'il seroit entendu. Lorsque le tumulte des cris est tombé, Dancourt s'avance, se répand en excuses et en complimens, cite une maladie de Mlle Duclos, et, par un geste adroit, il désigne le siège du mal. A l'instant, Mlle Duclos, qui l'observe, s'élance rapidement des coulisses, vole sur le bord du théâtre, appuie un soufflet sur la joue de l'orateur, et se tournant vers le parterre avec le même feu, elle dit : — A demain *Ariane.* » Si cette Ariane-là fut jamais abandonnée, ce ne dut pas être sa faute !

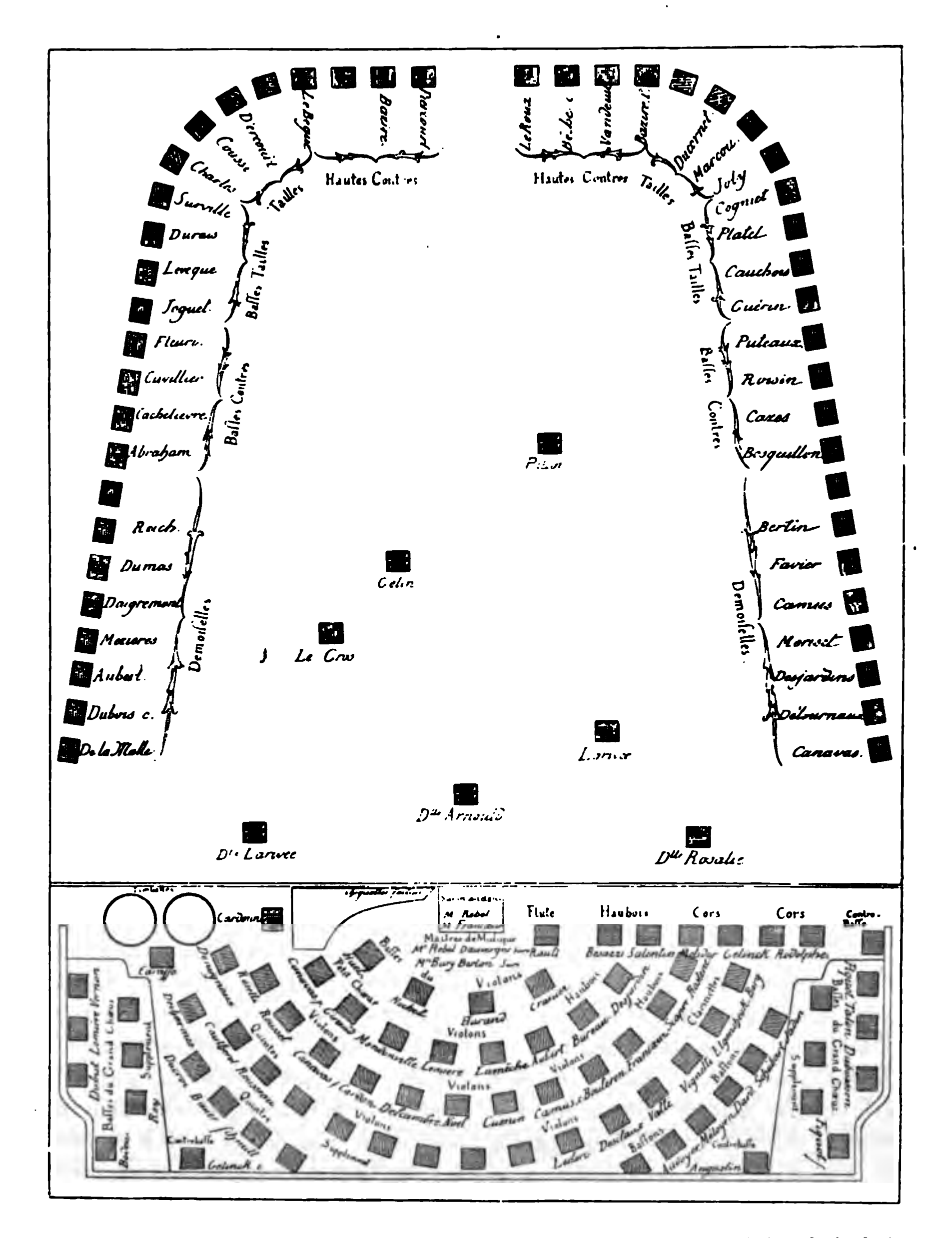
ORATORIO. — Drame musical dont le sujet est tiré de l'Ancien ou du Nouveau Testament, et qui, bien que sa forme se rapproche souvent beaucoup de la forme théâtrale, est destiné à être exécuté à l'église ou au concert. L'oratorio, comme l'opéra, est divisé en plusieurs parties, qui parfois même prennent le nom d'actes ; son action, comme celle de l'opéra, est fournie par divers personnages plus ou moins importants, et les chœurs, ainsi que l'orchestre, y jouent un rôle considérable. C'est vers le milieu du seizième siècle que l'oratorio prit naissance en Italie, grâce à saint Philippe de Néri, fondateur de la congrégation de l'Oratoire, qui fit exécuter plusieurs œuvres de ce genre dans l'église de l'Oratoire, d'où le nom d'oratorio donné à ces sortes de compositions. Hændel et Jean-Sébastien Bach se sont immortalisés par leurs magnifiques oratorios : *Israël en Égypte*, *le Messie*, *Deborah*, *la Passion selon saint Matthieu*, etc.

ORCHESTRATION. — Voy. INSTRUMENTATION.

ORCHESTRE. — Ce mot s'applique à trois choses et désigne : 1° l'espace situé immédiatement devant la scène et en contre-bas, qui s'étend sur toute sa largeur, et dans lequel viennent prendre place les musiciens d'un théâtre ; 2° l'ensemble même et la réunion de ces musiciens, qui constitue ce qu'on appelle réellement l'orchestre ; 3° enfin, la partie de la salle qui, comprenant les « fauteuils d'orchestre », s'étend entre l'orchestre et le parterre et remplace ce qu'on qualifiait autrefois de parquet. Après avoir donné cette triple définition, nous nous occuperons uniquement de l'orchestre proprement dit, c'est-à-dire de la réunion des musiciens qui forme le personnel symphonique d'un théâtre ou d'un concert.

Tous les théâtres ne sont point des théâtres lyriques, tous les théâtres lyriques même ne se trouvent point dans des conditions semblables, soit au point de vue de la grandeur et des proportions de la salle, soit au point de vue du genre adopté. La composition de l'orchestre diffère donc, naturellement, selon ces diverses conditions, et tandis qu'un théâtre de vaudeville pourra se contenter d'une vingtaine de musiciens, un théâtre d'opérette en exigera une trentaine, et un véritable théâtre lyrique en comptera cinquante, soixante et jusqu'à quatre-vingts. Les petits orchestres sont forcément incomplets, c'est-à-dire qu'ils ne comprennent pas tous les instruments qui entrent dans la composition de ce qu'on pourrait appeler l'orchestre lyrique ou symphonique. Ainsi, au temps où l'on jouait le vaudeville, l'orchestre d'un théâtre de ce genre comprenait généralement quatre premiers violons, quatre seconds, deux altos, deux violoncelles, deux contrebasses, une flûte, une clarinette, un cornet à pistons, deux cors et un timbalier. Dans un théâtre de drame, où l'orchestre devait avoir une sonorité un peu plus corsée, on ajoutait généralement deux ou quatre violons, un bas-

son, un second cornet à pistons, un trombone et une grosse caisse avec cymbales. Aujourd'hui, dans nos théâtres d'opérettes, l'orchestre compte généralement, en dehors des instru-



Plan de la musique du Roi au grand théâtre de la cour, à Versailles, avec la disposition détaillée de l'orchestre et des chanteurs ; d'après un manuscrit de la bibliothèque de Versailles (1773).

ments à cordes, deux flûtes, deux clarinettes, un hautbois, un basson, deux cornets à pistons, deux cors, un trombone, timbales et grosse caisse. Enfin, pour faire connaître ce que c'est qu'un orchestre complet et bien proportionné, nous allons donner la composition de l'orchestre de l'Opéra :

12 premiers violons,
12 seconds violons,

8 altos,
10 violoncelles,
8 contrebasses,
2 grandes flûtes,
1 petite flûte,
2 clarinettes,
2 hautbois,
4 bassons (les parties étant doublées, car on n'en écrit jamais que deux),
4 cors,
2 trompettes,
2 cornets à pistons,
3 trombones,
1 ophicléide,
1 timbalier,
1 cymbalier,
1 grosse caisse,
1 triangle.

Telle est la composition régulière de l'orchestre, auquel viennent s'ajouter accidentellement une ou deux harpes et un ou deux saxophones. Nous devons ajouter cependant que si tel est l'orchestre qui se présente aux yeux du public, son personnel est plus considérable, afin que l'on puisse parer aux accidents, aux maladies qui pourraient se produire. Ce personnel comprend donc, en plus de ce que nous avons vu, un quatuor à cordes, une clarinette, un hautbois, un basson, un cornet à pistons, deux cors, et un trombone. De cette façon, on est toujours sûr que les pupitres seront au complet.

En France, le chef d'orchestre se place toujours au centre de l'orchestre, devant la rampe, entre les deux parties de violons. En Italie, on le voit plus volontiers assis au milieu et au fond de l'orchestre, adossé à la balustrade qui sert de limite à celui-ci, et par conséquent touchant le premier rang de spectateurs. Par cette dernière position, le chef d'orchestre a l'avantage d'avoir tout son personnel sous les yeux et dans la main, pour ainsi dire, et de n'être pas obligé de faire à chaque instant des mouvements qui ne sont pas toujours agréables à voir. Mais, d'autre part, trop éloigné de la scène, il perd l'immense avantage qu'ont nos chefs d'orchestre de se trouver en communication visuelle, directe et intime avec les chanteurs, de pouvoir les échauffer du regard, ce qui est certainement une des conditions essentielles d'une bonne et chaleureuse exécution.

On sait que Richard Wagner, poussant jusqu'au bout son système de ne laisser aux auditeurs de ses œuvres pas même l'apparence d'aucune distraction extérieure, a rendu l'orchestre invisible dans son théâtre de Bayreuth; situé plus bas que dans les théâtres ordinaires, cet orchestre est entièrement couvert, de façon que les musiciens disparaissent complètement aux yeux du public ; seul, un espace vide et non couvert, ménagé devant la scène, permet aux chanteurs de suivre les mouvements du chef. Ceux qui ont assisté aux représentations de Bayreuth affirment que, par ce moyen, la sonorité instrumentale acquiert un fondu, un velouté dont on ne peut se faire une idée en entendant un orchestre ordinaire.

ORCHESTRE (FAUTEUILS D'). — L'espace qui s'étend derrière l'orchestre des musiciens, et qui s'appelait autrefois *parquet* dans nos théâtres, a pris aujourd'hui le nom d'orchestre, et les fauteuils qui le garnissent en files serrées sont dits « fauteuils d'orchestre. » Ce sont assurément les meilleures places d'un théâtre, et dans la plupart d'entre eux elles sont exclusivement réservées aux hommes, bien que dans certains autres, mais en petit nombre, les femmes y soient admises. Cette exclusion presque générale du beau sexe d'un endroit où il serait si bien à sa place, n'est due qu'à lui-même. A diverses reprises, en effet, divers théâtres ont essayé de réagir contre cet ostracisme partiel qui pesait sur les femmes, et ont voulu leur permettre l'entrée de l'orchestre. Mais ces dames, sans aucun souci de la commodité des spectateurs masculins, s'installaient à l'orchestre avec des coiffures d'une hauteur et d'un déploiement à ce point excessifs, qu'elles interceptaient absolument la vue de la scène à ceux qui étaient placés derrière elles. Des réclamations incessantes se produisaient alors, tout naturellement, et l'orchestre a été de nouveau réservé aux spectateurs mâles.

ORCHESTRE (STALLES D'). — Rangées de stalles qui s'étendent derrière les fauteuils d'orchestre, sur l'emplacement jadis occupé par le parterre. (Voy. STALLE.)

ORDRE DE DÉBUT. — Jadis, au temps heureux des privilèges, et au temps plus heureux encore où les gentilshommes de la chambre du roi étaient chargés de l'administration supérieure des théâtres subventionnés, on accordait à ceux-ci une sorte de droit de préemption sur tous leurs confrères, c'est-à-dire que si l'Opéra, ou l'Opéra-Comique, ou la Comédie-Française trouvait, dans un théâtre de Paris ou de la province, un acteur à sa convenance, il lui faisait adresser par le surintendant un ordre de début. Sur cet « ordre », le susdit acteur était *obligé* de quitter le théâtre auquel il appartenait, et ce théâtre devait lui rendre sa liberté, en dépit de tout engagement. Que si, par impossible, l'acteur se refusait à l'honneur qu'on lui voulait faire, il lui était interdit de paraître à l'avenir *sur aucun théâtre de France*, et sa carrière était brisée.

Cette façon paternelle d'envisager les droits de l'homme et du comédien avait disparu avec la Révolution ; on la retrouve plus vivante que jamais sous la Restauration, et le procès célèbre de Perlet en est une preuve. Voici comment l'*Almanach des spectacles* de 1823 racontait cette affaire, qui fit tant de bruit en son temps :

Dans le courant de mars (1822), Perlet reçut de l'autorité l'ordre de débuter au Théâtre-Français, aux termes des conditions imposées au Gymnase et insérées dans son privilège. Perlet, ne voulant point s'exposer aux chances de ce dangereux honneur, s'y refusa avec modestie, mais en termes positifs. Nos lois nouvelles ne mettant point, comme au bon vieux temps, des *lettres de cachet* à la disposition des gentilshommes de la chambre, il faut donc souffrir que Perlet ait une volonté. Mais comme le système des privilèges est très favorable à l'arbitraire, en même temps qu'on renonce à faire débuter Perlet au Théâtre-Français, on défend au Gymnase de le faire jouer davantage. Perlet, qui connaît tous ses droits, se présente au bout du mois à la caisse du Gymnase, pour y toucher le traitement stipulé dans son engagement. Refus de payer, motivé sur les défenses de l'autorité. Action intentée au Gymnase par Perlet, en vertu de l'acte en bonne forme qui les lie mutuellement. Tant que l'affaire demeure pendante, Perlet ne touche point son traitement. La privation de son service cause un dommage notable au directeur du Gymnase. Le jugement intervient. Le double engagement de Perlet et du Gymnase portait un dédit de 60,000 francs. On en alloue 15,000 à Perlet, en sorte que le Gymnase perd les riches recettes que lui faisait faire Perlet, plus 15,000 francs ; et que Perlet, outre un temps considérable qu'il aurait pu employer utilement, perd les trois quarts de la somme sur laquelle il avait dû compter en cas de dédit. Et voilà ce qui ne peut manquer de résulter du conflit des autorités administratives et judiciaires, fruit nécessaire des privilèges.

C'était un temps charmant vraiment que ce bon vieux temps ! Quoi qu'il en soit, la révolution de 1830 a tué l'ordre de début, et celui-ci n'est plus aujourd'hui qu'un souvenir.

Cela ne nous empêchera pas de donner le texte d'un ordre de début, tel qu'il était adressé en 1774 au chanteur Michu, qui devint l'un des acteurs les plus fameux de la Comédie-Italienne :

Nous maréchal duc de Richelieu, pair de France, premier gentilhomme de la chambre du Roi,

Nous duc de Duras, pair de France, premier gentilhomme de la chambre du Roi,

Ordonnons au sieur Michu, actuellement comédien à Nantes, de se rendre à Paris pour y débuter sur le théâtre de la Comédie-Italienne dans les rôles d'amoureux.

Paris, ce 3 décembre 1774.

Signé : le Maréchal duc de RICHELIEU ;
le Duc DE DURAS.

ORDRE DU SPECTACLE. — Il y a à peine un demi-siècle que nos théâtres ont pris l'habitude d'indiquer avec précision, par une ligne placée au bas de leur affiche et qui porte en tête ces mots : *Ordre du spectacle,* l'ordre dans lequel les pièces doivent se succéder au cours de la représentation. Et, chose assez singulière, c'est de la province qu'est venue cette réforme, ainsi que nous l'apprend l'*Almanach des Spectacles* de 1830 : — « La rédaction des affiches de spectacle donne lieu à des erreurs. On y lit que *telle pièce sera précédée* de, *suivie* de, *le spectacle commencera par...* ; c'est un labyrinthe ; on s'y perd ; et tel bénévole amateur voit entrer en scène, au lieu de *Malvina,* qu'il attendait, Victoire des *Cuisinières.* Pour éviter de semblables méprises, qui ont lieu surtout en

province, M. Nestor, directeur du théâtre d'Orléans, a pris le parti d'indiquer très clairement, par une dernière ligne, l'ordre de la représentation, et de numéroter les pièces. » Mais comme les progrès les plus simples, les réformes les plus faciles ne sont pas du goût de tout le monde, nous devons bien constater qu'aujourd'hui tous nos théâtres indiquent l'ordre de leur spectacle de cette façon rationnelle, tous, — à l'exception de nos quatre grandes scènes subventionnées, qui, après un demi-siècle, en sont encore aux vieux errements. C'est ainsi, par exemple, qu'il n'est pas rare de voir l'affiche de la Comédie-Française conçue de cette façon baroque :

LE VILLAGE,
précédé de
LA JOIE FAIT PEUR,
suivie de
LE FEU AU COUVENT.
On commencera par
LE PHILOSOPHE SANS LE SAVOIR.

Et puis reconnaissez-vous là-dedans, si vous pouvez (1).

ORGANE. — Ce mot s'emploie, au théâtre, comme synonyme de « voix parlée ». Avoir un bon organe est une des premières facultés requises chez un comédien. Les uns l'ont souple et harmonieux, d'autres sonore et retentissant, ceux-ci un peu rude, ceux-là doux et flatteur, d'autres encore un peu grêle, un peu faible. La nature de l'organe doit d'ailleurs s'approprier à la nature de l'individu, ainsi qu'au caractère de son emploi : une ingénue qui aurait une voix de stentor serait aussi ridicule qu'un hercule avec une voix d'enfant. Au reste, un travail intelligent peut corriger certaines défectuosités de l'organe, et une articulation très nette et très pure pourra compléter les bons résultats obtenus par ce travail.

(1) Au moment même où je corrige les épreuves de cet article, je remarque que l'affiche de la Comédie-Française a enfin renoncé à cette coutume incommode et ridicule. Elle suit aujourd'hui l'exemple que depuis si longtemps lui ont donné les autres théâtres, et fait connaître chaque jour, par une mention spéciale, l'ordre du spectacle.

« ORGEAT, LIMONADE, LA BIÈRE ! » — De tout temps il y a eu dans les théâtres des vendeurs de rafraîchissements, et Chappuzeau, dans son *Théâtre-François* (1674), donne à ce sujet de curieux renseignements :

La distributrice des liqueurs et des confitures, dit-il, occupe deux places, l'une près des loges, et l'autre au parterre, où elle se tient, donnant la première à gouverner par commission. Ces places sont ornées de petits lustres, de quantité de beaux vases et de verres de crystal. On y tient l'esté toutes sortes de liqueurs qui rafraîchissent, des limonades, de l'aigre de cèdre, des eaux de framboise, de groseille et de cerise, plusieurs confitures sèches, des citrons, des oranges de la Chine; et l'hyver on y trouve des liqueurs qui réchaufent l'estomac, du rossolis de toutes les sortes, des vins d'Espagne, de la Scioutad, de Rivesalte et de Saint-Laurens. J'ay veu le temps que l'on ne tenoit dans les mêmes lieux que de la bière et de la simple ptisane, sans distinction de romaine ny de citronnée : mais tout va en ce monde de bien en mieux, et de quelque costé que l'on se tourne, Paris ne fut jamais si beau, ny si pompeux qu'il l'est aujourd'huy. Ces distributrices doivent estre propres et civiles, et sont nécessaires à la Comédie, où chacun n'est pas d'humeur à rester trois heures sans se réjouir le goust par quelque douce liqueur...

Aujourd'hui, nos théâtres les plus importants ont dans leur foyer public un buffet, où les plus exigeants peuvent trouver ce qui leur convient. Dans les théâtres populaires, la salle retentit, durant les entr'actes, de ce cri bien connu : *Orgeat, limonade, la bière, sirop de groseilles!* poussé par deux ou trois industriels qui promènent, de place en place, un panier chargé de rafraîchissements, de bonbons, d'oranges, de sucres d'orge, etc., et qui débitent ces marchandises à un prix modéré. On voit la même chose en Italie, où, dans les petits théâtres, des gamins à la voix piaillarde vous offrent des *dolci* (douceurs), composées d'oranges, de gâteaux communs, — et même de cigares, car il est des théâtres où l'on fume.

ORIPEAUX. — C'est le nom qu'on donne à des costumes à la fois prétentieux et fanés,

couverts de clinquant et de paillettes, mais démodés, déformés et vieillis par un long usage. Les acrobates nomades, les saltimbanques de nos foires, ne sont couverts que d'oripeaux.

OROBATES. — C'était, chez les Grecs, des danseurs qui couraient sur une corde tendue soit horizontalement, soit de haut en bas, sur un plan incliné.

ORPHÉE. — L'un des héros les plus célèbres de la mythologie païenne. Fils d'Apollon ou d'Œagre et de la muse Calliope, selon les uns; selon d'autres, fils de Clio et père de Musée, il semble personnifier en lui la puissance irrésistible de la musique unie à la poésie sur tous les êtres organisés, et même sur la nature inorganique, et de nombreux faits étaient cités à l'appui de cette tradition. « Contemporain des Argonautes, a-t-on dit, il les accompagne dans leur expédition; aux sons de sa lyre, le navire *Argo* fend les flots et porte avec rapidité les héros vers la Colchide: par ses chants, il arrache ses compagnons aux séductions des femmes de Lemnos; il arrête par ses accords harmonieux la perpétuelle agitation des Symplégades, qui auraient brisé le navire à son passage; il endort le dragon gardien de la Toison d'or, que vont conquérir les Argonautes; au retour, le charme de ses mélodies parvient à soustraire les héros aux enchantements des sirènes: enfin, après la mort de son Eurydice, il descend aux enfers pour redemander sa compagne à Pluton; à ses accents, Cerbère courbe la tête, Caron le transporte dans sa barque, les Furies cessent de tourmenter les ombres, l'inflexible population du Tartare est émue, Proserpine s'attendrit, et Pluton cède à la voix du chantre divin. Une seule condition est mise au retour d'Eurydice sur la terre : Orphée ne doit pas se retourner jusqu'à ce que tous deux aient revu la lumière du soleil; mais la passion l'emporte; déjà près des portes de l'enfer, Orphée veut revoir l'objet de son amour, et bientôt il le voit disparaître pour jamais... » On a surnommé Orphée *le Chantre de la Thrace,* parce qu'il était né dans ce pays, où son existence est placée environ treize siècles avant l'ère chrétienne.

OURS. — Locution d'argot théâtral, par laquelle on désigne une mauvaise pièce dont l'auteur et le directeur ne savaient que faire, et qu'ils ont fini par *lâcher* sur le public. Lorsqu'un directeur est aux abois, il prend des mains d'un écrivain connu n'importe quelle pièce insipide, quel ours, qu'il offre à ses spectateurs pour leur faire prendre patience. Quelque mauvais que soit cet ours, c'est toujours une nouveauté, qui, grâce au nom de l'auteur, lui donnera le temps de trouver et de monter un ouvrage plus convenable et duquel il pourra espérer un succès.

OUVERTURE. — Au point de vue général, c'est le morceau symphonique, quel qu'il soit, qui précède le lever du rideau d'un ouvrage dramatique quelconque : opéra, ballet, drame, vaudeville, etc. Si l'on se place au point de vue purement musical, on ne donnera ce beau nom d'ouverture, rendu si célèbre par de grands génies, qu'aux morceaux qui en affectent réellement la forme. Par malheur, nos musiciens aujourd'hui dédaignent d'écrire des ouvertures, et, peu désireux de suivre les nobles traces laissées en ce genre par des maîtres tels que Gluck, Mozart, Méhul, Cherubini, Boieldieu, Rossini, Weber, Herold et tant d'autres, se bornent à faire précéder leurs opéras d'un prélude ou d'une introduction sans valeur et sans signification aucunes.

OUVRAGE. — Se dit, au point de vue général, de toute production dramatique, quels qu'en soient le genre, l'importance et la portée. On dira que tel théâtre s'occupe de la mise à la scène d'un *ouvrage* important, et que tel autre a monté tant d'*ouvrages* nouveaux dans le cours de l'année.

OUVREUSE. — Mammifère du sexe féminin, préposé à la garde des loges dans nos théâtres, et tout exprès créé pour le désespoir de ses semblables des deux sexes. Il est vrai de dire que, tandis que les ouvreuses devraient être rétribuées par les administrations théâtrales pour se tenir à la disposition des spectateurs, celles-ci, au contraire, exigent d'elles cette rétribution, plus un cautionnement, sous le pré-

texte que c'est au public à payer leurs services. Il suit de là que ces employées deviennent de véritables mendiantes, ne cherchent qu'à rançonner les spectateurs, et, dans leur rage de faire confier quelque objet à leur garde pour légitimer leurs obsessions ultérieures, exigeraient volontiers des hommes leur gilet et des femmes leur corset. C'est une indignité que de voir les théâtres, pour un profit après tout très mince, obliger ceux qui les fréquentent à un contact devenu répugnant, et les faire mettre en coupe réglée par de pauvres femmes qui, en somme, ne cherchent qu'à gagner leur vie, mais dont les procédés sont pour les spectateurs une source intarissable de désagréments de toutes sortes.

P

PAGES. — C'est une catégorie de rôles travestis, spéciaux à notre grand opéra, et qu'on pourrait presque appeler les dugazons d'opéra. Rentrent dans cette catégorie les rôles du page Urbain dans *les Huguenots*, de Siebel dans *Faust*, de Gemmy dans *Guillaume Tell*, etc., etc.

PAILLASSE. — Le Paillasse est le pître des parades de saltimbanques, le benêt ridicule et grotesque dont la maladresse excessive excite toujours les rires de l'auditoire, et qui reçoit sans cesse de ses compères force horions et coups de pied indiscrets. Son nom lui vient sans doute de la toile dont est fait son costume, cette toile à carreaux gris et blancs qui depuis un temps immémorial sert à couvrir les paillasses et les matelas, comme elle couvre son maigre corps et ses pauvres épaules. Georges Kastner n'a que des paroles de sympathie et de commisération pour le pauvre Paillasse, qu'il plaint de tout son cœur, en le voyant si humble au milieu de ses camarades triomphants. « C'est à la maigre personne du pauvre Paillasse, dit-il, que tout le monde en veut. On l'accable de coups et de sarcasmes. Et notez que son rôle est bien souvent pour lui une triste réalité ; que les mauvais traitements qu'il est forcé de subir sont d'ordinaire sous les yeux du public le complément de ceux auxquels il est journellement en butte de la part de ses compagnons. Aussi, quelque fatigue qu'il éprouve devant ces exercices bateleresques, quelque humiliation qu'il ressente en se voyant ainsi honni et bafoué comme homme et comme comédien, il ne saurait interrompre une minute sa burlesque pantomime, ses contorsions et ses grimaces, ses rires forcés et ses gémissements qui font rire ! N'est-ce pas à lui qu'est dévolu le soin de *chauffer* la parade et d'attirer nombreuse affluence ? Qu'il fasse donc son métier, le pauvre pître; car si la pensée de sa misère et de son abjection, venant tout à coup s'offrir à lui, paralysait pour un moment ses élans de gaieté factice et le rendait immobile, distrait et songeur, un avertissement de son maître, un grand coup de pied allongé traîtreusement par derrière, le rappellerait aussitôt à l'ordre, pendant qu'une voix rude ferait retentir à son oreille ces mots plus terribles que l'inexorable *Marche! marche!* du Juif errant : *A ton tour, Paillasse! Allons, saute, Paillasse!* »

PALESTRE. — Chez les Grecs, la palestre était la partie du gymnase où les athlètes s'exerçaient à la lutte, sous la conduite et la surveillance du gymnasiarque chargé de leur éducation.

PANNE. — Expression de la langue théâtrale, par laquelle les comédiens caractérisent un rôle exécrable, d'une importance infime, et dont il n'y a rien à tirer au point de vue de l'effet à produire, de l'action à exercer sur le public.

PANORAMA. — On donne le nom de panorama à un grand tableau circulaire, horizontal et continu, qui représente en perspective la vue d'une ville ou d'un paysage. Ce spectacle a été imaginé au dix-huitième siècle par un Allemand, le professeur Breysig, de Dantzig ; en 1793, Robert Barker le fit connaître à Édimbourg, et c'est le célèbre Américain Robert Fulton qui l'importa en France en 1804. On a dit avec raison que le panorama est le triomphe de la perspective. Pour faire un ouvrage de ce genre, l'artiste, placé sur un endroit très élevé, tel que le sommet d'une montagne, peint le paysage qui l'entoure, et ne s'arrête que là

où l'horizon borne sa vue et oppose à celle-ci une barrière infranchissable. Quant au spectateur, placé au centre de la construction qui abrite le panorama, il se trouve précisément dans la situation du peintre lorsqu'il exécutait son œuvre, et, grâce à cet artifice, il lui semble être réellement transporté sur les lieux dont on lui offre la représentation.

Le premier panorama fut installé à Paris, au boulevard des Capucines, par un nommé Provost ; on y voyait une vue d'Athènes, qui obtint le plus grand succès. En 1823, il fut transféré au boulevard Montmartre, dans une grande rotonde située à peu près à l'endroit où débouche aujourd'hui la rue Vivienne, et l'on y entrait par le passage qui, de ce voisinage, a conservé jusqu'à ce jour le nom de passage des Panoramas. Il disparut peu après 1830, après qu'on y eut admiré de superbes vues de Rome, de Naples et d'Amsterdam. Deux ou trois ans plus tard, le colonel Langlois ouvrit, rue des Marais, un panorama où il exposait une vue d'Alger ; il transporta ensuite son établissement aux Champs-Élysées, où il obtint beaucoup de succès avec une vue de la bataille d'Eylau, puis avec un tableau de la prise de Malakoff. Depuis longtemps déjà le panorama du colonel Langlois a disparu, mais dans ces dernières années plusieurs établissements de ce genre ont été ouverts au public.

PANTALON. — L'un des personnages les plus importants de l'ancienne comédie italienne. Il est ainsi caractérisé par l'abbé de Laporte, dans ses *Anecdotes dramatiques :*

Le Pantalon moderne diffère de l'ancien seulement par le vêtement, qui en a conservé le nom, c'est-à-dire par le caleçon, qui tenoit autrefois avec les bas : le reste de l'habillement est celui que l'on portoit jadis à Venise. La première robe est appelée *zimara* (simarre), et est à peu près celle que les marchands avoient dans leurs boutiques. L'habit de dessous est le même que l'on portoit par la ville, et qui étoit commun à toutes sortes de personnes ; il étoit rouge alors, et ce ne fut qu'après que la république de Venise eut perdu le royaume de Négrepont que l'on changea, en signe de deuil, cet habit rouge en noir ; et depuis, on l'a toujours porté de cette couleur. Pantalon a le masque d'un vieillard ; son état est ordinairement celui d'un bourgeois et d'un homme simple et de bonne foi, mais toujours amoureux, et dupe soit d'un rival, soit d'un fils, soit d'un valet, d'une servante ou de quelque autre intrigant. Depuis le dernier siècle, on en a fait tantôt un bon père de famille, un homme plein d'honneur, tantôt un avare ou un père capricieux. Son langage doit toujours être vénitien, ainsi que son habit.

Les comédiens italiens qui ont joué en France le rôle de Pantalon sont Pietro Paghetti, Pietro Alborghetti, Fabio, Carlo-Antonio Veronese et Colalto. On assure qu'un des meilleurs acteurs de la Comédie-Française, Armand, imitant un jour, dans une petite pièce intitulée *la Française italienne*, le Pantalon de la Comédie-Italienne, qui était alors Alborghetti, celui-ci, qui assistait à la représentation, trouva l'imitation si parfaite qu'il s'écria : « Si je ne me sentais au parterre, je me croirais sur le théâtre. »

PANTALONNADES. — Avec ses allures bonasses, le Pantalon de la comédie italienne n'en était pas moins un farceur, un plaisant comme tous ses compagnons : Arlequin, Scaramouche, Trivelin, et il leur rendait parfois la monnaie de leur pièce en leur jouant des tours burlesques, en joignant ses excentricités aux leurs, afin de ne pas être en retour avec eux. C'est à ses farces personnelles, à ses lazzis, à ses bouffonneries, à ses grimaces, qu'on a donné le nom de *pantalonnades*, et c'est elles qu'un écrivain a caractérisées ainsi : — « *Pantalonnade :* action ridicule et burlesque, volte-face plaisante ; fausse démonstration de joie, de douleur, de bienveillance, de bravoure, d'amitié ; entrée ou sortie brusque d'un étourdi ; enfin, par extension et familièrement, subterfuge ridicule, simagrées, grimaces, pour se tirer d'embarras. » — D'un comédien qui se fait surtout remarquer par ses singeries, ses trivialités, ses plaisanteries grossières, on dit volontiers qu'il n'est bon qu'à faire des pantalonnades.

PANTOMIME. — Les Romains donnaient ce nom tout à la fois aux danseurs qui représentaient une action scénique à l'aide du geste seul et sans le secours de la parole, et aux pièces même qu'ils représentaient ainsi. « Le mot

pantomimus, dit Anthony Rich dans son *Dictionnaire des antiquités*, commença à paraître en Italie vers le temps d'Auguste, pour désigner un acteur qui ressemblait fort à nos danseurs de ballets : il représentait un personnage au moyen de la danse et de la pantomime, par ses gestes et l'expression de sa figure, sans l'aide de sa voix. C'est donc une espèce d'acteur distincte à la fois des acteurs tragiques et comiques. Le pantomime portait un masque, et son costume était différent suivant le personnage qu'il faisait, mais toujours disposé de manière à faire ressortir les avantages personnels de l'acteur et la beauté de ses formes.



Deburoau père et Charles Debureau fils, les deux derniers Pierrots du théâtre des Funambules.

Pour atteindre à ce but, ce costume devenait quelquefois d'une légèreté, d'une simplicité qui choquerait fort nos idées modernes sur la décence; on comprendra facilement qu'il en fût ainsi en songeant que la plupart des rôles que jouaient les pantomimes étaient tirés d'histoires d'amour, des fables de la mythologie et de la légende de Bacchus. Aussi, tel était le scandale de la corruption des mœurs causée par les pantomimes à Rome, que plusieurs empereurs, à différentes époques, se virent forcés de les bannir d'Italie. »

Aujourd'hui, nous ne donnons plus que rarement le nom de *pantomime* (au masculin) aux acteurs de ce genre, que nous qualifions généralement de *mime;* et nous réservons ce nom de *pantomime* (au féminin) aux pièces qu'ils sont chargés d'interpréter. Ces pièces eurent un im-

mense succès à Rome, qui se passionna pour elles, grâce à deux acteurs fameux, Batylle et Pylade. « Batylle, affranchi de Mécène, était Égyptien, dit Arnault dans un travail intéressant sur ce sujet. C'est lui qui conçut l'idée d'étendre et de perfectionner les scènes que les danseurs toscans exécutaient entre les actes des pièces régulières, auxquelles le peuple ne prenait qu'un médiocre intérêt. Aidé dans l'exécution de ce projet par un maître avide de toutes les jouissances, il s'associa Pylade, acteur habile, qu'il avait rencontré en Cilicie, et ils élevèrent à frais communs un théâtre uniquement consacré à la pantomime. Formant de toutes les danses réunies la danse appelée *italique*, et soutenus par la symphonie, ils représentèrent des tragédies, des comédies, et aussi des *satires*, pièces licencieusement épigrammatiques, et ainsi nommées parce que les demi-dieux, ou les demi-bêtes, dont la mythologie peuple les bois, y figuraient au moins dans le chœur. » Mais il arriva que les deux associés devinrent promptement rivaux, puis ennemis acharnés. Batylle se distinguait surtout dans la pantomime tragique, Pylade dans la pantomime comique; chacun eut bientôt ses partisans exclusifs, dont les uns prirent le nom de *batylliens*, les autres celui de *pyladiens*, et il en résulta entre les deux acteurs une jalousie et une haine d'autant plus féroces que les Romains se divisaient en deux camps à leur égard, et que la querelle dont ils furent l'objet prit toutes les proportions d'un grave événement public. Ce fut au point que Batylle et Pylade se séparèrent, que chacun d'eux ouvrit un théâtre particulier, et que Mécène fit exiler Pylade et fermer son théâtre.

La suite de cette histoire me mènerait trop loin. Pour terminer cet article, je dois faire remarquer que les modernes ont fait revivre la pantomime, avec presque autant de succès que les Romains. On trouvera, au mot *ballet*, tous les détails relatifs à ce sujet, et l'on y verra avec quel bonheur certains de nos théâtres, entre autres l'Opéra et la Porte-Saint-Martin, ont cultivé ce genre de spectacle. D'autres, moins importants, y ont trouvé aussi une source de fortune, particulièrement le tout petit théâtre des Funambules, situé naguère sur le boulevard du Temple, disparu aujourd'hui, et qui, grâce à un acteur d'un talent exceptionnel, Debureau, attira la foule pendant plus de vingt ans. Aujourd'hui, la pantomime populaire n'a plus de refuge à Paris, et le ballet-pantomime n'est plus en honneur qu'à l'Opéra, où malheureusement, s'il est dansé brillamment, il est *joué* maintenant d'une façon bien médiocre.

Il est bon de faire observer que le mot *pantomime* exprime encore chez nous le jeu de l'acteur qui joue la pantomime ou qui se fait remarquer par l'expression de ses gestes dans une scène muette. Sous ce rapport, *pantomime* et *mimique* sont devenus synonymes, et l'on dira indifféremment d'un comédien que sa *pantomime* ou sa *mimique* est pleine d'éloquence et d'expression.

PARADE. — La parade est une scène burlesque, bouffonne, souvent grossière, que les baladins et les saltimbanques de nos foires exécutent gratis, au dehors de leur baraque, pour attirer l'attention du public, lui donner un avant-goût du spectacle qui lui est promis et l'engager à entrer en payant sa place. La parade est ancienne en France, où elle est née des moralités, des mystères, des sotics que jouaient, aux premiers temps de notre théâtre et alors qu'il cherchait à se constituer, les élèves de la basoche, les Confrères de la Passion et la troupe du Prince des Sots. Lorsque les règles de la comédie furent fixées, la parade dut à son caractère populaire de ne point disparaître, mais elle devint l'apanage des bateleurs et des acrobates, qui s'en servirent comme d'amorce pour allécher les spectateurs peu difficiles. En réalité, elle est une sorte de farce rudimentaire, sans règle ni frein, composée de lazzis, de coq-à-l'âne, de calembours, de jeux de scène grossiers, et uniquement destinée à faire rire; elle tient de loin à l'ancienne *commedia dell'arte,* en ce sens que ceux qui s'y livrent se laissent volontiers aller à leur improvisation et brodent à leur manière le canevas qui leur sert de thème primitif. Au dix-huitième siècle pourtant, où les parades des bateleurs des foires Saint-Laurent et Saint-Germain avaient toujours pour personnages le vieux Cassandre, la gentille

Isabelle, le beau Léandre et le placide Pierrot, auxquels se joignaient parfois un Arlequin et un moucheur de chandelles, on publia un recueil de ces parades, qui, sous le titre de *Théâtre des Boulevards* (Paris, Bauche, 1756, 3 vol. in-12), contenait un certain nombre de ces farces de tréteaux, dont on ne lira peut-être pas les titres sans quelque curiosité : *Léandre fiacre, la Confiance des c...., la Chaste Isabelle, le Doigt mouillé, Caracataca et Caracataqué, Léandre hongre, le Marchand de m...., Ah! que voilà qui est beau, l'Amant cochemard, l'Amant poussif, Isabelle grosse par vertu, le Remède à la mode, Isabelle double, Léandre magicien, les Deux Doubles, la Vache et le veau, le Bonhomme Cassandre aux Indes, Léandre ambassadeur, la Pomme de Turquie, le Courrier de Milan, la Mère rivale, Léandre grosse, le Mauvais Exemple, le Muet aveugle, sourd et manchot, le Chapeau de Fortunatus.*

Plus tard, à l'époque de la Révolution, quand le boulevard du Temple, devenu le centre du mouvement populaire, eut détrôné les anciennes foires et fut devenu comme une sorte d'immense kermesse permanente, tous les charlatans, les saltimbanques, les acrobates vinrent installer leurs baraques dans ce centre nouveau des plaisirs parisiens. A cette époque, le genre de la parade se modifia en partie, grâce à l'avénement de deux *paradistes* célèbres, deux types étonnants de niaiserie bouffonne et spirituelle dans sa grossièreté : Bobèche et Galimafré, qui se complétaient l'un l'autre et obtinrent un succès prodigieux. Ces deux farceurs épiques furent bientôt imités par leurs confrères, Bobèche surtout, qui enfanta les types similaires du Janot, du Jocrisse et du Paillasse, et les personnages de l'ancienne pantomime disparurent de la parade à l'exception de Cassandre, qui finit par se trouver seul sur les tréteaux en présence de Paillasse, à qui il se bornait en quelque sorte à donner la réplique et à servir de compère, pour lui permettre de débiter ses lazzis et ses folies un peu polissonnes. A ce moment encore, la parade tenait à l'art par certains côtés, par une sorte



Une parade de saltimbanques à la porte du cabaret de Ramponneau, au dix-huitième siècle.

d'esprit un peu cynique, mais réel, par la recherche de l'actualité, par une façon particulière de tourner les choses, de dire des gaudrioles, qui jusqu'à un certain point se rapprochait de l'habileté qu'on exigeait du véritable comédien. Mais quand les baraques des fameux bateleurs parisiens eurent disparu peu à peu du boulevard du Temple pour faire place à de véritables théâtres, quand le dernier des saltimbanques eut donné son dernier spectacle dans ce quartier qui pendant un demi-siècle avait fait la joie de nos pères, la parade, la vraie parade, si grotesque, si mouvementée, si piquante parfois, la parade mourut pour toujours. Elle est aujourd'hui reléguée chez ceux de nos acrobates qui courent en province de foire en foire, et qui, n'ayant plus l'esprit de Paris pour les échauffer, les exciter, les inspirer, n'ont gardé de la parade que son aspect extérieur, sans en conserver ce qu'elle avait de jeune, de gai, de bouffon, et, dans son allure grossière et libre, de vraiment divertissant.

PARADIS. — C'est ainsi qu'on appelait autrefois, dans nos théâtres populaires, particulièrement à ceux du boulevard du Temple, la dernière galerie supérieure, celle qui couronnait la salle. C'est probablement sa situation *élevée* qui avait valu à cette galerie le nom de paradis ; on lui donnait aussi celui de *poulailler*, sans doute parce que, le nombre des places n'y étant pas limité, les spectateurs de cette région étaient serrés comme poules dans un poulailler. Toutefois, cette dernière appellation était essentiellement familière, tandis que la dénomination de paradis était en quelque sorte officielle. Le paradis, en raison du bas prix de ses places, était le refuge naturel des ouvriers modestes, des *titis* gouailleurs, des bonnes d'enfants et des militaires ; on s'y mettait volontiers à son aise, et dans les jours de foule, comme il y faisait très chaud, les habitués du lieu ôtaient sans façon leur blouse ou leur veste et restaient en bras de chemise. La population du paradis était d'ailleurs assez bruyante, assez turbulente, mais sans méchanceté aucune, et elle amusait parfois les autres parties de la salle par les saillies burlesques et les réflexions originales auxquelles elle se livrait à haute voix.

Au dix-huitième siècle, ce nom de *paradis*, appliqué à la partie supérieure d'un théâtre, était déjà connu, et voici l'anecdote qu'un chroniqueur rapportait à ce sujet :

Madame la duchesse d'Orléans, née Conti, oubliait quelquefois sa dignité jusqu'à vouloir être prise pour une femme galante. C'est dans ce dessein que, s'étant placée un jour au spectacle dans un coin des quatrièmes loges, appelées communément paradis, elle y fut accostée par un jeune homme qui ne cherchait que des conquêtes faciles, et qui, la trouvant à son gré, lui dit, après plusieurs mots fort tendres, qu'il se proposait d'aller souper chez elle. La princesse accepte, prend son bras, et ils descendent ensemble. A peine sont-ils au bas de l'escalier, qu'on crie : *La voiture de S. A. Madame la duchesse d'Orléans.* En même temps deux écuyers se présentent respectueusement pour offrir la main à la personne que le jeune homme accompagnait. Il s'aperçoit aussitôt de son erreur et veut s'enfuir. La princesse, l'arrêtant :

— Monsieur, lui dit-elle, vous m'avez promis de venir souper chez moi ; est-ce que vous ne voulez pas tenir votre parole ?

— Madame, c'était au paradis où tout le monde est égal ; mais ici-bas ce n'est plus la même chose.

Et après un profond salut, il se perdit dans la foule.

PARADISTE. — C'est le nom qu'on donne aux pîtres, aux Jocrisses qui font la parade dans les foires, à la porte des baraques de saltimbanques, pour amorcer le public et l'engager à entrer.

PARAITRE. — Dans les petites villes de province, où les ressources sont minces et ne permettent pas aux directeurs de théâtre des dépenses superflues, ceux-ci n'ont pas le moyen d'engager de choristes ou de figurants. Il faut cependant bien, ne fût-ce que dans les drames ou dans de simples vaudevilles, que les bouts de chœur qui se présentent puissent être chantés, et, lorsqu'il n'y a même rien à chanter, que « les flots mouvants du peuple » soient au moins représentés par quelques personnes. Dans ce cas, les artistes qui ne jouent pas dans la pièce sont tenus de *paraître*, — c'est le terme technique, — et de chanter s'il y a lieu.

PARASCENIUM. — C'était, chez les anciens, la partie du théâtre située derrière la scène, au delà du mur du fond. C'est là que s'habillaient les acteurs.

PARCOURS (AVOIR DU). — On dit d'une danseuse qu'elle a du parcours, lorsqu'ayant à parcourir la scène elle le fait avec rapidité et légèreté, au moyen de très larges enjambées.

PARLER LE COUPLET. — C'est un art perdu aujourd'hui, parce qu'il n'a plus de raison d'être. A l'époque où le vaudeville était en faveur auprès du public, il arrivait que certains couplets de situation, surtout lorsque cette situation touchait au dramatique, laissaient passage, dans le court espace de huit vers qu'ils comportaient, à deux ou trois sentiments différents. Pour rendre plus saisissante l'expression de ces sentiments, les comédiens habiles avaient pris l'habitude d'entremêler en quelque sorte le chant et la parole en débitant leur couplet, de façon à pouvoir appuyer avec force sur les mots ou les pensées qui réclamaient de l'énergie, et à glisser avec légèreté sur ceux qui étaient moins importants. On appelait cela *dire, détailler, parler le couplet*, et ce procédé, employé par un comédien intelligent et expérimenté, était souvent d'un très grand effet.

PARLER AU PUBLIC. — Dans tous les théâtres, c'est généralement le premier régisseur qui est chargé de « parler au public », c'est-à-dire de prendre la parole lorsqu'il s'agit de faire une annonce quelconque, soit pour un changement de spectacle, soit pour une substitution d'acteur, soit pour solliciter l'indulgence en faveur d'un artiste indisposé, soit pour toute autre cause. Naguère, en province, l'engagement du régisseur chargé de ce soin portait formellement qu'il remplirait les fonctions de « régisseur, parlant au public ». C'est qu'en effet, il y a trente ou quarante ans, alors que, dans certaines grandes villes, les débuts étaient laborieux et orageux, que le public à chaque instant réclamait la présence du régisseur, il fallait à celui-ci une certaine facilité de parole, une réelle habileté, parfois une grande présence d'esprit pour fournir les explications qui lui étaient demandées, faire tête au tapage, et ne pas tomber dans les pièges qui lui étaient tendus par des spectateurs furieux ou par des loustics en humeur de plaisanterie.

PARODIE. — La parodie est l'imitation burlesque d'une pièce sérieuse, dans laquelle on fait en sorte de tourner du côté comique les situations les plus dramatiques, soit en faisant ressortir et en exagérant les défauts de l'œuvre parodiée, soit en prenant la contre-partie du sujet, soit enfin par tous les moyens que la fantaisie et l'esprit mettent au pouvoir d'un imitateur volontairement ridicule. La parodie, au dix-huitième siècle, obtint des succès retentissants et répétés sur les théâtres de la Foire, dont elle défrayait en grande partie le répertoire, ainsi qu'à la Comédie-Italienne. Il ne se donnait pas un ouvrage à l'Opéra sans qu'il en parût aussitôt une, deux, trois, quatre parodies. Favart, Piron, Panard, Le Sage et d'Orneval, Dominique et Riccoboni, Romagnesi, en ont écrit de charmantes. Certains exemples de parodies sont assez curieux, et présentent des particularités originales. En 1721, deux écrivains médiocres, Pralard et Seguineau, donnant à la Comédie-Française une tragédie intitulée *Égiste*, une parodie en est jouée peu de jours après aux Marionnettes sous les noms de *Braillard* et *Sagouineau*. En 1723, De Lisle, après avoir fait représenter au Théâtre-Français *le Banquet des sept Sages*, comédie en 3 actes, parodie lui-même sa pièce à la Comédie-Italienne, sous le titre du *Banquet ridicule*. En 1735, ce n'est pas une pièce, c'est un pas de danse qu'on parodie à ce dernier théâtre : « Le *Pas de six comique*, parodie du Pas de six exécuté à l'Académie royale de musique, représenté sur le Théâtre-Italien. » En 1753, Vadé donne à la Foire Saint-Germain « *le Rien,* parodie des parodies de *Titon et l'Aurore.* » Précédemment, Piron avait donné sous ce titre : *les Huit Mariannes*, une parodie de huit pièces intitulées *Marianne*.

Il y a soixante ou soixante-dix ans, nos théâtres de vaudeville étaient très fertiles en parodies, et Dumersan, Désaugiers et quelques autres obtinrent de nombreux succès en ce genre.

Le mouvement romantique de 1830 ne pouvait manquer d'exciter la verve des faiseurs de parodies, et ceux-ci s'exercèrent particulièrement sur les drames de Victor Hugo : *Lucrèce Borgia* fit naître *l'Ogresse Borgia,* « médecine en cinq doses ; » *Marion Delorme* devint d'un côté *Marionnette*, de l'autre *la Gothon du passage de l'Orme ; Hernani* fut transformé en *Harnali* ou *la Contrainte par cor*, et *Angelo, tyran de Padoue* en *Cornaro, tyran pas doux.* Aujourd'hui, on a perdu le sens de la parodie ; de fine, spirituelle et amusante qu'elle était naguère, elle est devenue niaise, bête et vulgaire. Aussi le genre en a-t-il disparu presque complètement.

PARODIER. — Ce verbe a deux significations très distinctes. *Parodier une pièce*, c'est en faire la parodie, l'imitation plaisante et burlesque ; *parodier un morceau de musique,* c'est ajuster sous ce morceau des vers tout différents de ceux sur lesquels il a été composé, mais qui, naturellement, pour cadrer avec la musique, doivent en reproduire le nombre, la quantité et jusqu'aux résonances. Les compositeurs dramatiques ont toujours en réserve certains morceaux écrits en diverses occasions, dont, pour une raison quelconque, ils n'ont pu se servir, et qu'ils sont bien aises pourtant de ne point laisser perdre ; il arrive donc souvent que lorsqu'ils écrivent un ouvrage nouveau, ils prient leur poète de leur parodier un ou plusieurs de ces morceaux, dont le sentiment et la forme leur paraissent convenir à cet ouvrage. Marmontel a maintes fois rendu ce service à Grétry, de même que Scribe à Auber et à Meyerbeer, — qui, l'un et l'autre, ne laissaient rien perdre.

Il arrive aussi que des chansonniers ou des vaudevillistes parodient des morceaux symphoniques, qui n'ont pas été écrits en vue de porter des paroles. L'un des plus jolis exemples en ce genre est celui que Favart a donné en plaçant sous l'air du célèbre menuet d'Exaudet ces couplets charmants, dont la coupe n'était pas aisée à trouver :

Cet étang
Qui s'étend
Dans la plaine
Répète, au sein des eaux,
Ces verdoyants ormeaux
Où le pampre s'enchaîne.
Un ciel pur,
Un azur
Sans nuages !
Vivement s'y réfléchit ;
Le tableau s'enrichit
D'images.
Mais tandis que l'on admire
Cette onde où le ciel se mire,
Un zéphir
Vient ternir
Sa surface.
D'un souffle il confond les traits ;
L'éclat de tant d'objets
S'efface.

Un désir,
Un soupir,
O ma fille !
Peut ainsi troubler un cœur
Où règne le bonheur,
Où la sagesse brille :
Le repos
Sur les eaux
Peut renaître ;
Mais il s'enfuit sans retour
Dans un cœur dont l'amour
Est maître.

PARODISTE. — Auteur d'une parodie, faiseur de parodies.

PAROLES. — Pour désigner le poème, le livret d'un opéra, on dit parfois « les paroles », ce qui est un tort, car les deux choses sont distinctes, bien que leur réunion forme un tout complet. Ce qui le prouve bien, c'est qu'on peut faire un bon livret avec des vers exécrables, tandis qu'avec de fort jolis vers on peut arriver à ne fabriquer que de fort méchants livrets, ce qui est beaucoup plus fâcheux. Scribe nous a donné de nombreux exemples du premier cas, tandis que nos librettistes actuels usent surtout de la seconde manière. Pour moi, je préfère Scribe, par cette simple raison qu'une action forte et émouvante, vraiment dramatique, inspire bien plus le musicien et intéresse bien autrement le spectateur que des vers très harmonieux dont la beauté masque une complète indigence scénique.

Ce n'est pas à dire qu'on doive faire litière des paroles, qui d'ailleurs, bonnes ou mauvaises, doivent donner au spectateur la compréhension de l'action dramatique. Rameau, ce-

pendant, faisait profession de les mépriser souverainement, et il en donna la preuve un jour, à propos de son opéra *les Paladins,* dont le parolier est resté anonyme. Une des cantatrices traînant un peu trop le mouvement d'un morceau : « Allez plus vite, Mademoiselle, allez plus vite, lui dit-il. — Mais, réplique l'artiste, on n'entendra plus les paroles. — Eh ! que m'importent les paroles ! reprend le compositeur. Il suffit qu'on entende ma musique. » — Une anecdote du même genre se rapporte à la Serre, auteur du poème de *Pyrame et Thisbé*, opéra dont la musique avait été écrite par Rebel et Francœur (1726). La chanteuse chargée de représenter Thisbé y mettait toute l'âme et l'énergie désirables, mais elle articulait mollement. La Serre s'en plaignait, et demanda qu'on la fît remplacer par Mlle Le Maure, avec laquelle, disait-il, on entendrait du moins les paroles. — « Y pensez-vous ? lui répliqua-t-on. Ce serait bien là, en vérité, le plus mauvais service que l'on pût vous rendre ! » On ne dit pas ce que répondit le poète.

« PAR ORDRE. » — Voy. SPECTACLE PAR ORDRE.

« PAR PERMISSION DE M. LE MAIRE. » — Jadis, et lorsque les théâtres étaient placés sous la tutelle administrative la plus étroite et la plus sévère, les directeurs de province, quoiqu'ils fussent en possession d'un brevet à eux délivré par le ministre de l'intérieur pour exploiter les théâtres de telles villes déterminées, n'en devaient pas moins se munir, en arrivant dans une de ces villes, de l'autorisation du maire, pour avoir le droit de commencer leurs représentations. De là cette mention :

PAR PERMISSION DE M. LE MAIRE,

qui se trouvait invariablement en tête des affiches de spectacle, imprimée en gros caractère et précédant le texte même de l'affiche.

PARQUET. — On donnait ce nom autrefois, dans beaucoup de théâtres, à la partie de la salle qui s'étendait entre l'orchestre des musiciens et le parterre, et qui porte aujourd'hui le nom d'orchestre. Les fauteuils d'orchestre actuels ont remplacé les anciennes stalles de parquet.

PART. — L'immense majorité des théâtres de France étaient régis naguère sous la forme d'une société donc chaque membre participait dans une proportion inégale, selon son talent et l'importance de l'emploi qu'il remplissait, au partage des recettes et bénéfices. (Voy. SOCIÉTÉ.) La Comédie-Française est la seule qui ait conservé cette forme administrative, en vigueur chez elle depuis plus de deux siècles. Voici comment, à ce sujet, s'exprimait Chappuzeau dans son *Théâtre-François* (1674) :

... L'authorité de l'Estat est partagée entre les deux sexes, les femmes luy estant utiles autant ou plus que les hommes, et elles ont voix délibérative en toutes les affaires qui regardent l'intérest commun. Mais il se rencontre comme ailleurs aux uns et aux autres de l'inégalité dans le mérite, ce qui en cause de même dans les employs et dans les profits. Car enfin il n'est pas iuste que ceux qui rendent peu de service à l'Estat ayent les mêmes avantages que ceux qui en rendent beaucoup, et c'est de là que procède entre eux la distinction des parts, des demy-parts, des quarts et trois quarts de part; en quoy ils observent bien souvent une proportion de bien-séance plutost qu'une proportion de mérite. Quelquesfois la demy-part, et même la part entière est accordée à la femme en considération du mary, et quelquefois au mary en considération de la femme ; et autant qu'il est possible, un habile comédien qui se marie prend une femme qui puisse comme luy mériter sa part. Elle en est plus honorée, elle a sa voix dans toutes les délibérations, et parle haut, s'il est nécessaire, et (ce qui est le principal) le ménage en a plus d'union et de profit. Il en est de même d'une bonne comédienne, à qui il est avantageux d'avoir un mary capable, et qui ayt aquis de la réputation...

La répartition des parts est opérée encore aujourd'hui, à la Comédie-Française, selon les dispositions du fameux décret dit de Moscou (1812), qui statuait ainsi à ce sujet :

Art. 6. — Le produit des recettes, tous les frais et dépenses prélevés, sera divisé en vingt-quatre parts.

Art. 7. — Une de ces parts sera mise en réserve, pour être affectée, par le surintendant, aux besoins

imprévus : si elle n'est pas employée en entier, le surplus sera distribué à la fin de l'année entre les sociétaires.

Art. 8. — Une demi-part sera mise en réserve pour augmenter le fonds des pensions de la société.

Art. 9. — Une demi-part sera employée annuellement en décorations, ameublements, costumes du magasin, réparation des loges et entretien de la salle, d'après les ordres du surintendant.

Art. 11. — Les vingt-deux parts restantes continueront d'être réparties entre les comédiens sociétaires, depuis un huitième de part jusqu'à une part entière, qui sera le *maximum*.

On voit que la situation des sociétaires de la Comédie-Française n'est pas égale au point de vue matériel, puisqu'elle peut varier d'un huitième de part à une part entière. En fait, la moindre quotité est aujourd'hui non d'un huitième, mais d'un tiers de part.

On ne verra peut-être pas sans quelque intérêt quelle était la situation respective des sociétaires de la Comédie il y a cent vingt-huit ans, en 1756. La voici : Le Grand, La Thorillière, Armand, Dubreuil, Grandval, Sarrazin, Dangeville, Lanoue, Mme Grandval, Mlles Lamotte, Dangeville, Gaussin, Dumesnil, Lavoy, Drouin, Clairon, avaient part entière; Dubois, Bonneval, Paulin, Préville, avaient trois quarts de part; Lekain, Bellecour, Mlles Beaumenard, Hus, Brillant et Guéant avaient demi-part. Cent vingt-sept ans après, c'est-à-dire en 1883, voici quelle était la proportion des parts entre les sociétaires de la Comédie-Française; on remarquera que le partage s'établit par douzièmes et demi-douzièmes : MM. Got, Delaunay, Maubant, Coquelin aîné, Febvre, Thiron, Mounet-Sully, Worms, Mmes Madeleine Brohan, Jouassain, avaient chacun 12 douzièmes, soit part entière; Mlles Reichemberg et Baretta, 10 douzièmes; Mlle Bartet, 9 douzièmes; MM. Laroche et et Barré, 8 douzièmes et demi; Mlles Riquer et Jeanne Samary, 8 douzièmes; Mlle Émilie Broisat, 7 douzièmes et demi; M. Coquelin cadet, 6 douzièmes; Mlle Tholer, 5 douzièmes et demi; M. Prudhon et Mlle Lloyd, 5 douzièmes; M. Silvain, Mmes Granger et Dudlay, 4 douzièmes et demi. Le total des parts employées était de 18 parts 7 douzièmes.

PARTERRE. — Le parterre n'est plus aujourd'hui, à aucun point de vue, ce qu'il était autrefois. Au dernier siècle, l'*Encyclopédie* en parlait ainsi : — « C'est l'espace qui est compris entre le théâtre et l'amphithéâtre; les anciens l'appelaient *orchestre*. Mais il faut observer que chez les Grecs cet orchestre était la place des musiciens, et chez les Romains celle des sénateurs et des vestales. Parmi nous, c'est celle d'une partie des spectateurs. Le sol du parterre forme un plan incliné, qui s'élève insensiblement depuis l'orchestre où nous plaçons les musiciens jusqu'à l'amphithéâtre. En France, les spectateurs se tiennent debout dans le parterre, et en Angleterre il est rempli de sièges ou de banquettes. On appelle aussi parterre la collection des spectateurs qui ont leur place dans le parterre; c'est lui qui décide du mérite des pièces : on dit les jugemens, les cabales, les applaudissemens, les sifflets du parterre. »

Le parterre, je le répète, n'est plus ce qu'il était autrefois. Jadis il occupait tout le sol de la salle, à partir de l'orchestre des musiciens; aujourd'hui on le réduit à sa plus simple expression, et, quand on ne le supprime pas tout à fait, on lui laisse à peine un quart ou un cinquième de la place qui lui était réservée, la plus grande partie du rez-de-chaussée étant maintenant occupée par les fauteuils ou stalles d'orchestre. Jadis il était debout, comme on le voit encore dans la plupart des théâtres d'Italie; aujourd'hui il est plus ou moins commodément assis. Jadis il était fréquenté par des hommes généralement bien élevés, de médiocre fortune, mais prenant au spectacle un plaisir vif et sincère, artistes, gens de lettres, étudiants, commerçants, bons bourgeois; aujourd'hui il n'est plus que le repaire de la claque et le rendez-vous des mains sales. Jadis, par le fait même de sa composition, il était redouté des auteurs et des comédiens, respecté par tous, ses jugements faisaient loi, et une pièce applaudie par lui était sûre du succès, de même que ses sifflets emportaient la chute d'un ouvrage malencontreux; aujourd'hui il se garderait bien de siffler, payé qu'il est pour applaudir, mais ses bravos intéressés n'exercent aucune influence sur le jugement du public, et exas-

pèrent les nerfs de celui-ci plutôt qu'ils n'excitent sa satisfaction.

Ce n'a pas été une petite affaire, au dix-huitième siècle, que la transformation dans nos théâtres du parterre debout en parterre assis. Cette transformation s'opéra tout d'abord dans la salle nouvelle que la Comédie-Française se fit construire sur les terrains de l'ancien hôtel de Condé (Odéon actuel), et qu'elle inaugura en 1782. Tout Paris en glosa dès qu'il connut le projet des Comédiens, des partis se formèrent pour et contre, et une polémique de brochures et de journaux s'établit à ce sujet. Il y avait longtemps déjà que la question était à l'ordre du jour, et qu'on en causait dans le public. Les auteurs et les acteurs pensaient, avec raison, que le parterre serait moins vif, moins turbulent, moins tumultueux, lorsqu'il serait assis ; mais, chose assez singulière, les amateurs de spectacle, refusant d'avance les présents d'Artaxerce, ne voulaient pas entendre parler d'être assis, et exprimaient avec vivacité le désir qu'on les laissât, comme jusqu'alors, se presser, s'étouffer, se bousculer à leur guise (1). Enfin, la nouvelle salle s'ouvrit, et le parterre fut assis malgré lui. Il n'en cria que de plus belle, et ses récriminations furent d'autant plus vives que l'on construisait alors pour la Comédie-Italienne la nouvelle salle où se trouve aujourd'hui l'Opéra-Comique, et que tous les efforts des habitués du parterre tendaient à ce que, dans cette nouvelle salle, rien ne fût changé aux anciennes coutumes. Il obtint gain de cause, et voici ce qu'on lisait à ce sujet dans les *Mémoires secrets* (Bachaumont), à la date du 13 juin 1782 : — « On a tant crié contre le parterre assis du Théâtre François, que le sieur Clairval, prépondérant aujourd'hui dans la troupe des Italiens, a fait arrêter que le parterre de la nouvelle salle destinée à ce spectacle, resteroit debout comme l'ancien ; et voilà comme on fait tout de travers, s'écrient les frondeurs; car il n'y auroit aucun inconvénient d'asseoir les auditeurs de ce spectacle, où il n'est guère question que de juger de la musique, ce qui n'exige pas la même énergie, le même enthousiasme, que lorsqu'il s'agit de se prononcer sur les productions du génie. »

La dernière réflexion peut paraître un peu barbare ; mais passons. Le parterre de la Comédie-Italienne resta debout pour quelques années encore.

Au reste, le parterre de nos théâtres, tant qu'il exista (je ne parle pas du rudiment de parterre qu'on nous laisse aujourd'hui), se fit toujours remarquer non seulement par son esprit et sa gaîté, par ses saillies gouailleuses, mais encore par sa turbulence, sa surexcitation nerveuse, et quelquefois par un esprit tyrannique qui allait jusqu'à la cruauté. On a beaucoup parlé du « plaisant du parterre », ce type symbolique qui a laissé de si curieux souvenirs de son existence, et son tour viendra tout à l'heure ; mais le parterre, pris en masse, ne serait pas moins intéressant à étudier, et, à l'occasion, il agissait comme un seul homme, et avec un ensemble, un esprit d'à-propos, parfois un courage vraiment prodigieux.

Le parterre a été, pendant près de deux siècles, le témoin ou l'acteur de scènes tantôt plaisantes, tantôt touchantes, tantôt tragiques, dont malheureusement le récit me conduirait trop loin. Et ces scènes ne se produisaient pas seulement à Paris, car le parterre des théâtres de nos grandes villes : Rouen, Lyon, Bordeaux, Marseille, Montpellier, ne le cédait en rien sous ce rapport à la capitale. Aussi bien, je ne puis résister au désir de rapporter le récit suivant, dont le parterre de Bordeaux fut le héros, et qui est assurément caractéristique :

Le parterre de Bordeaux était un des plus tumultueux; souvent comiques, les turbulences de cet auditoire méridional s'élevaient parfois jusqu'à

(1) La presse était telle en effet parfois, que l'abbé de Laporte, parlant d'une comédie de Jacques Robbe, *l'Intéressé*, représentée en 1682, raconte l'anecdote suivante : — « A la quatrième représentation de cette comédie, un des spectateurs voulut ôter son épée de son côté, dans la crainte qu'on ne la lui volât (c'était encore un des avantages du parterre debout) ; mais il se trouva si serré par la foule, qu'il ne lui fut plus possible de la remettre ou de la baisser devant lui ; ainsi le bras et l'épée restèrent en l'air jusqu'à la fin de la pièce. »

la tragédie. Un jour, une jolie actrice, connue sous le nom de mademoiselle Lanlaire, manqua son entrée d'une demi-heure, et en véritable enfant gâtée reçut fort mal les témoignages de mécontentement du public. Celui-ci se fâcha de plus belle, et s'obstina à vouloir une satisfaction qu'on s'obstina à lui refuser. De là tapage et sifflets chaque soir; de là aussi intervention active des troupes du gouverneur, qui avait ses raisons particulières pour protéger la belle. Les sifflets et les cris interdits, on trouva autre chose pour les remplacer. Dès que mademoiselle Lanlaire paraissait, tout le monde se trouvait subitement enrhumé; on toussait, on crachait, on se mouchait, on éternuait; mais la prison fit justice de tous ces rhumes de cerveau. Enfin l'un des conspirateurs s'avisa d'apporter au spectacle un jeune caniche caché sous ses habits : aussitôt que l'actrice se montre, il pince la bête qui remplit la salle de piaillements plaintifs, et tout le parterre de crier en chœur, les yeux parfaitement tournés vers la scène : *A bas la chienne! à la porte, la chienne!* A peine recommence-t-elle à parler, que les piaillements et les cris reprennent de plus belle, après quoi le conspirateur lâche son caniche, pour ne pas être surpris. Harangue du régisseur; mademoiselle Lanlaire, qui s'était retirée, a le courage de reparaître; un brutal lui jette un soulier à la tête. Cette fois, on cerne le parterre, qu'on fait évacuer par une seule issue : l'homme au soulier ne pourra échapper. Le premier qui se présente n'est chaussé que d'un pied : « C'est lui, » s'écrie le soldat de droite, qui le voit. Mais le second n'a qu'un soulier non plus. « Le voilà! » fait le soldat de gauche. « Non, c'est celui-ci, » dit un autre soldat, en happant au collet le troisième, qui s'avance un pied chaussé et l'autre nu. Tout le parterre s'était déchaussé le pied gauche : il fallut bien laisser passer tranquillement le parterre.

Il est certain qu'autrefois le parterre était spirituel, et l'on a recueilli ses bons mots, ses boutades, avec une complaisance qui n'a rien d'excessif. Quelques exemples pourront donner une idée de ce qu'était ce fameux plaisant du parterre, être anonyme et insaisissable, dont les saillies pleines d'à-propos ont plus d'une fois mis auteurs et acteurs dans le plus cruel embarras, entraînant avec gaîté la chute des uns, faisant avec sang-froid le désespoir des autres, et n'ayant d'ailleurs, il faut le constater, pas plus d'égards pour les grands que pour les petits, témoignant de la même irrévérence pour les hommes de génie que pour les inconnus.

A la première représentation d'une tragédie de Voltaire, *Adélaïde Duguesclin*, l'un des personnages, s'adressant à Coucy, avait à lui dire :

Es-tu content, Coucy?

un spectateur, peu satisfait jusque-là, s'écrie aussitôt :

Couci-couci,

et ce mot faillit faire tomber la pièce.

C'est Voltaire lui-même qui nous apprend qu'à une autre de ses tragédies, *Marianne*, au moment où l'actrice portait à sa bouche la coupe empoisonnée, un farceur s'avisa de crier tout haut : *La reine boit!* ce qui causa par toute la salle un rire inextinguible. L'auteur, pour éviter le retour de pareil fait, crut devoir changer son dénouement.

La première, — et unique, — représentation d'une bleuette de Chevrier, *la Revue des Théâtres*, fut arrêtée net, à la Comédie-Italienne, par un incident de ce genre. La satisfaction du public était loin d'être générale, lorsqu'un des personnages de la pièce, s'adressant à un autre qui entrait en scène, lui dit :

Quel motif en ces lieux vous fait porter vos pas?

à quoi l'autre répond :

Je viens tirer un auteur d'embarras.

Ma foi, il était temps! dit alors une voix dans la salle. — Il fut impossible de continuer.

Dans une comédie de La Morlière, *la Créole*, un valet, après avoir fait à son maître la description d'une fête, lui demandait ce qu'il en pensait, et celui-ci lui répondait : « Que tout cela ne vaut pas le diable. » *C'est vrai!* s'écria-t-on du parterre, et, cette fois encore, la pièce ne put être achevée.

Une tragédie de l'abbé Abeille, *Argélie*, s'ouvrait par une scène entre deux princesses, dont l'une disait à l'autre :

Vous souvient-il, ma sœur, du feu roi notre père?

Par malheur, la seconde actrice, prise d'un manque de mémoire, reste un instant sans répondre; ce que voyant, un loustic s'écrie :

Ma foi, s'il m'en souvient, il ne m'en souvient guère!

On juge de l'effet!

Plus près de nous, dans une pièce du vicomte d'Arlincourt, connu pour ses vers burlesques, un personnage avait à dire :

J'habite à la montagne, et j'aime à la vallée.

Mâtin! quel estomac! fait entendre une voix du parterre, et toute la salle d'éclater de rire.

Mais les acteurs avaient aussi leur tour, et pour eux le public était parfois sans pitié. Beaubourg, comédien de talent pourtant et très aimé, mais fort laid, jouait un soir Mithridate, avec Adrienne Lecouvreur dans le rôle de Monime. Lorsque celle-ci lui dit :

Seigneur, vous changez de visage!

Laissez-le faire, cria-t-on dans la salle.

Pareil compliment, plus cruel encore parce qu'il s'adressait à une femme, fut fait à une débutante qui se présentait à la Comédie-Française dans *Andromaque*. « Une débutante, dit l'abbé de Laporte, dont les talens étoient médiocres et la figure désagréable, remplissoit le rôle d'Andromaque, et le remplissoit mal. Sa physionomie ne portoit point les spectateurs à l'indulgence. Un d'eux murmuroit tout bas d'entendre estropier les vers du tendre Racine, dont il étoit l'admirateur zélé. Cependant, quelque envie qu'il eût d'éclater, il se contraignit, mais ce ne fut pas pour longtems ; car dans un endroit où Andromaque dit à Pyrrhus :

Seigneur, que faites-vous, et que dira la Grèce?

cet homme ne pouvant plus se contenir, enfonce son chapeau, se hausse sur ses pieds, et lui répond vivement et intelligiblement sur une rime très riche :

Que vous êtes, Madame, une laide b........

Il sort en même tems, laisse le parterre applaudir à ce vers in-promptu, et l'actrice fort embarrassée de sa figure. »

Mais je m'arrête ici, car je n'en finirais pas s'il me fallait rapporter tout ce qu'on a attribué, légitimement ou non, au « plaisant du parterre ».

PARTIE. — Voy. MONTER UNE PARTIE.

PARTIES. — Certains ouvrages dramatiques sont divisés par leurs auteurs non en trois, quatre ou cinq actes, mais en trois, quatre ou cinq parties. Au point de vue purement scénique, cette division n'apporte aucun changement à l'exécution matérielle, chaque partie correspondant à un acte ; mais en ce qui touche la conception poétique, il y a là une nuance qui tend à indiquer d'avance au spectateur que l'action ne se poursuit pas sans interruption, et qu'elle est séparée, dans ses diverses *parties,* par un espace de temps plus ou moins long, par un intervalle de plusieurs années, qui donne à l'œuvre une forme et une marche particulières.

PARTIES D'ORCHESTRE. — On donne le nom de parties d'orchestre aux cahiers sur lesquels est copiée ou gravée séparément la musique qui doit être exécutée par chaque instrument. Il y a donc ainsi les parties de premier ou de second violon, les parties de basse, de flûte, etc. Chaque pupitre étant toujours occupé par deux instrumentistes, une seule partie de violon, ou d'alto, ou de violoncelle sert pour deux artistes ; quant aux instruments à vent, qui tous ont un rôle distinct dans l'orchestre, on copie sur le même cahier, en accolade, les deux parties de chaque instrument : les deux flûtes, les deux bassons, le premier et le second cor, le troisième et le quatrième cor, etc.

Il y a aussi les parties de chœurs. Bien que chaque choriste doive savoir sa partie par cœur pour l'exécuter à la représentation, il n'en est pas moins nécessaire qu'il ait la musique sous les yeux pendant tout le temps que durent les leçons et les études préparatoires.

PARTITION. — Toute la partie musicale d'un ouvrage lyrique : oratorio, opéra-comique ou opérette. On dira indifféremment : « La *partition*, — ou la *musique*, — de tel ouvrage est remarquable, » et la réflexion s'applique ainsi à l'œuvre du compositeur. Au point de vue matériel, la partition représente l'ensemble complet de cette œuvre, comprenant toutes les parties de chant et d'instruments, disposées sous la forme qu'elles doivent avoir pour que la lecture simultanée de toutes ces parties soit possible à l'œil exercé du chef d'orchestre. On a pris l'habitude d'appeler aussi *partition* la

réduction au piano de la partition d'orchestre, comprenant toutes les parties de chant et un résumé de l'orchestre traduit en partie de piano, et aussi la réduction pour piano seul de toutes les parties de chant et d'orchestre. La partition complète prend le nom de *grande partition*, celle où l'orchestre est remplacé par un accompagnement de piano celui de *partition pour chant et piano*, et enfin la transcription pour piano celui de *partition pour piano seul.*

PAS. — Dans les ballets, dans les divertissements dansés, tout ce qui forme un fragment séparé, exécuté par un ou plusieurs danseurs en dehors de l'ensemble du corps de ballet, constitue ce qu'on appelle un pas. Il y a des pas de deux, de trois, de quatre, de cinq, de six. Quand le pas est court, et dansé par une danseuse ou un danseur seul, il prend généralement le nom d'*écho*. — On donne aussi le nom de pas à chacun des mouvements que le danseur exécute avec ses pieds, et qui sont différenciés, en raison de leur nature, par une dénomination particulière : *coupé*, *chassé*, *jeté*, *assemblé*, *fouetté*, etc.

PASCARIEL. — Un des types de l'ancienne comédie italienne. C'était encore, comme Brighella, Scapin et tant d'autres, un valet hardi, fourbe et glouton, ainsi que nous l'apprend une sorte de monographie populaire : — « Le jour où Pascariel vint au monde, les chats volèrent le rôti, la chandelle pâlit par trois fois, le vin tourna dans la cave, et, par un prodige incroyable, la marmite se répandit dans les cendres. Mauvais pronostics ! Aussi fut-il toujours gourmand, ivrogne et casseur, la ruine des cabarets et la terreur des cuisines. » Le personnage de Pascariel fut joué à Paris par un acteur nommé Joseph Tortoriti, qui débuta avec succès à la Comédie-Italienne en 1685.

PASQUIN. — L'un des membres de la famille nombreuse et brillante des valets de comédie qui depuis deux siècles ont figuré avec honneur sur la scène française. Pasquin est de la race de ces laquais de bonne maison, lurons plus pleins d'ardeur que de scrupules, qui donnaient de la tablature à leurs maîtres et dont la dynastie commence à Mascarille, à Crispin, à Scapin, pour aboutir à Frontin et à Figaro. Je ne saurais dire quel est celui de nos écrivains qui le premier a employé ce type, d'ailleurs emprunté à l'Italie, comme tant d'autres ; toujours est-il que dès 1686 nous le voyons mis en scène par Baron dans *l'Homme à bonnes fortunes* et dans *la Coquette et la fausse Prude*, en 1694 par Regnard dans une de ses bleuettes : *Attendez-moi sous l'orme*, et qu'ensuite Destouches le rend célèbre en l'introduisant dans quelques-unes de ses meilleures comédies : *le Glorieux*, *le Triple Mariage* et *le Dissipateur*.

PASQUINADE. — Certaines plaisanteries dramatiques d'un caractère un peu trivial, certains lazzis d'un goût un peu douteux, ont reçu le nom de *pasquinades*, sans doute parce que les excellents comiques de la Comédie-Française, qui ne reculaient pas toujours, pour exciter la gaîté des spectateurs, devant des effets de ce genre, se les permettaient particulièrement dans le personnage et sous la casaque classique de Pasquin. Dans celui de *l'Homme à bonnes fortunes*, il était de tradition que l'acteur, à un moment donné, inondât son mouchoir d'eau de Cologne et vînt ensuite sur l'avant-scène le tordre et en exprimer le contenu sur la tête du souffleur, qui s'empressait de faire le plongeon pour échapper à ce baptême d'un nouveau genre. Un soir, en faisant ce jeu de scène, Dazincourt est sifflé par un spectateur novice ou de mauvaise humeur ; étonné, il s'avance et dit : « Messieurs, lorsque Préville jouait ce rôle, il faisait ce que je viens de faire, et il était applaudi par tout ce qu'il y a de mieux en France. » Cela ne prouve pas que Préville eût raison, malgré son admirable talent.

PASSACAILLE. — Voy. AIRS A DANSER.

PASSADE. — C'est le mouvement que fait un acteur pour passer, selon la nécessité de l'action scénique, devant ou derrière tel ou tel autre des personnages qui se trouvent en scène avec lui. Pour être exécutés avec tout le natu-

rel, l'aisance et la précision qu'ils réclament, ces mouvements sont réglés avec le plus grand soin, soit qu'ils doivent être très rapides, soit qu'ils se fassent sans, pour ainsi dire, que le spectateur s'en aperçoive et en ait conscience.

PASSE-PIEDS. — Voy. AIRS A DANSER.

PASSER. — Lorsqu'une pièce en répétition est assez sue pour qu'on puisse fixer le jour où elle sera offerte au public, on ne dit pas : « elle sera jouée, » mais « elle passera » tel jour.

PASSER UN AIR, UN MORCEAU. — Il arrive parfois qu'un chanteur, soit qu'il se trouve fatigué, ou enroué, ou mal en train, se donne la fantaisie de supprimer, à la représentation d'un ouvrage, un air, une romance, une chanson, etc. C'est ce qu'on appelle « passer un morceau ». A Paris, où le public est remarquable aujourd'hui par son indulgence, cela ne tire pas à conséquence et n'amène jamais de réclamation bruyante, — bien qu'une ou deux fois l'administration de l'Opéra ait eu à soutenir des procès contre certains dilettantes enragés, qui lui demandaient des dommages-intérêts à raison d'un air qui avait été passé dans la représentation d'un ouvrage à laquelle ils assistaient. En province, où les spectateurs sont moins débonnaires, on a vu parfois éclater presque des émeutes en pareille occasion, le public réclamant avec fureur l'exécution d'un morceau que le chanteur avait jugé à propos de passer. Ce qui est certain, c'est que, ne fût-ce que par politesse, les spectateurs devraient toujours être informés par une annonce de la nécessité où peut se trouver un chanteur d'opérer ainsi une suppression dans son rôle.

PASSION. — La passion ne se discute pas, elle s'impose ; elle ne s'analyse pas, elle existe. Au théâtre, elle peut produire des effets saisissants et terribles ; il ne s'agit que de la traduire avec vérité et de lui faire parler le langage qui lui convient. Le poète qui veut nous émouvoir doit apprendre avant tout à connaître le chemin de notre cœur, de même que le comédien qui prétend remuer notre âme et nos entrailles doit deviner quels accents peuvent être employés par lui pour atteindre son but. On n'attend pas de nous que nous fassions ici une étude de la passion humaine considérée sous l'aspect théâtral, soit au point de vue de la conception littéraire, soit en ce qui concerne l'exécution scénique : le sujet serait trop vaste pour être traité dans le court espace que nous pourrions lui consacrer, et nous ajouterons qu'il serait au-dessus de nos forces. Nous nous bornerons à rappeler ce que dit Chamfort à ce propos, en faisant remarquer que les réflexions qu'il applique à la tragédie, seul genre sérieux en honneur de son temps, s'appliquent avec autant de justesse au drame moderne, la passion étant de tous les temps et de tous les pays :

L'amour et la haine sont les deux grandes passions que la tragédie emploie pour exciter dans l'âme la terreur et la pitié : tout le jeu, tous les combats des autres passions ne sont mis en usage que pour exciter ces deux-là, qui sont celles dont les émotions ébranlent l'âme plus fortement et plus longtems. Par l'amour, on n'entend pas seulement cette inclination d'un sexe pour l'autre ; dans ce sens, il est certainement très tragique : mais il faut qu'il domine en tyran. Il n'est pas fait pour la seconde place. La tendresse d'une mère pour son fils ; la voix de la nature qui se fait entendre dans des cœurs liés par le sang ; l'attachement d'une âme romaine pour sa patrie ; l'amitié héroïque, telle que celle de Pylade et d'Oreste, tous ces sentimens appartiennent à l'amour. La pitié s'excite par l'injustice et l'excès des maux qui accablent celui qui ne les a pas mérités ; et autant notre âme compatit à ses malheurs, autant elle hait et déteste ceux qui en sont les auteurs.

PASTICHE. — En ce qui concerne la scène lyrique, on donne ce nom à une œuvre informe, composée de morceaux empruntés à divers ouvrages et à divers auteurs, reliés tant bien que mal par une action dramatique qui leur sert de cadre et de développement. On imagine facilement quelle unité de style peut résulter d'un tel procédé, et combien, avec son aide, les exigences si légitimes de la scène peuvent être respectées ! La traduction d'un opéra étranger est chose assurément intéressante et utile, lorsqu'elle est faite avec le soin et le goût nécessaires à ces sortes de travaux ; mais sous

prétexte de pastiche, rassembler et faire entendre dans une même œuvre (dans un même monstre, pourrait-on dire), ainsi que l'a fait vingt fois Castil-Blaze, des fragments empruntés à des compositeurs du génie le plus opposé, tels que Weber, Rossini, Meyerbeer, Generali et autres, c'est tout simplement de la sauvagerie musicale.

PASTORALE. — C'est, selon Chamfort, « un opéra champêtre dont les personnages sont des bergers, et dont la musique doit être assortie à la simplicité du goût et des mœurs qu'on leur suppose. » Telle était en effet *la Pastorale* de Perrin et Cambert, représentée à Issy en 1659, et qui fut le germe de l'opéra français. Mais la pastorale n'est pas toujours du genre lyrique, et l'on en connaît beaucoup, dans les premiers temps de notre théâtre, où la musique n'avait rien à voir. Telles sont l'*Aminte* de Pierre de Brack (1584), *Théocris,* de Troterel (1610), *l'Amour victorieux*, d'Alexandre Hardy (1618), *la Philis de Scire,* de Simon du Cros (1629), *Clorise*, de Balthazar Baro (1631), *Amaryllis,* de Du Ryer (1650), etc., etc.

PATHÉTIQUE. — « Le sublime lasse, le beau trompe, le pathétique seul est infaillible dans l'art, » a dit Lamartine. Cela est vrai : l'effet du pathétique est infaillible, à la condition que son expression soit juste, vraie, sans excès ni emphase, et aussi que l'émotion qu'il désire exciter soit absolue et sincère, et qu'elle ait été ressentie par celui qui cherche à la faire éprouver. « Si tu veux me faire pleurer, dit Horace, commence par pleurer toi-même (1). » Puisez dans les chefs-d'œuvre de l'art, vous y trouverez des exemples du pathétique le plus puissant, le plus intense, le plus expressif, et toujours dans les conditions les plus nobles, les plus pures de l'émotion intellectuelle et morale, toujours avec la plus grande simplicité dans le sujet et dans la façon dont il est rendu. Admirez le *Laocoon* du Vatican et la *Niobé* de Florence; contemplez l'*Ensevelissement du Christ* de Quentin Metzys et *le Naufrage de la Méduse* de Géricault; assistez à la douleur de Camille écoutant le récit du combat dont Horace est demeuré vainqueur, aux plaintes qu'Andromaque exhale à Pyrrhus ; écoutez l'air d'Alceste : *Divinités du Styx,* l'arioso de Fidès au quatrième acte du *Prophète,* et si vous n'êtes pas attendri, touché, pris par les entrailles, ému jusqu'aux larmes, c'est que vous êtes inaccessible à toute émotion, insensible aux cris de la douleur, de la passion, de la colère et de la haine, à tout ce qui fait naître le pathétique, à tout ce qui engendre les plus admirables beautés qu'il ait été donné à l'art de pouvoir exprimer et reproduire.

(1) .... *Si vis me flere, dolendum est*
Primum ipsi tibi.

PAVANE. — Voy. Airs a danser.

PENSION DE RETRAITE. — Autrefois, les trois grands théâtres subventionnés, Comédie-Française, Opéra, Opéra-Comique, placés sous la surveillance et sous le patronage de l'État, avaient une caisse de retraites pour tout le personnel de leurs artistes et employés, caisse alimentée surtout par les retenues faites sur les traitements et par le produit de représentations données à son bénéfice. La Comédie-Française est aujourd'hui le seul théâtre qui ait conservé cette excellente institution, et qui, après dix, vingt ou trente ans de services, selon les cas, serve une pension à ses artistes (sociétaires ou pensionnaires) et à ses employés.

PENSIONNAIRE. — Ce mot ne trouve plus guère aujourd'hui son application qu'à la Comédie-Française, le seul de nos théâtres qui ait continué de se gouverner en société, et dont les artistes sont partagés en deux classes : les sociétaires, à part entière ou à fraction de part, et les pensionnaires, c'est-à-dire ceux qui sont à appointements fixes. (Voy. Société.) Il est très rare, et absolument exceptionnel, qu'un comédien soit reçu d'emblée dans la société, et il lui faut toujours faire un stage plus ou moins long dans les rangs des pensionnaires ; d'autre part, il en est, parmi ceux-ci, chez qui la nature modeste de leurs services doit exclure à tout jamais le désir ou la pensée de devenir un jour sociétaires. — Le mot de pensionnaire s'appli-

que aussi à tous les acteurs d'un théâtre par rapport à leur directeur. D'un artiste qui se fait remarquer par ses bonnes qualités personnelles, par la grâce et la facilité avec lesquelles il se prête aux désirs de l'administration, on dira que c'est un « bon pensionnaire ; » est réputé « mauvais pensionnaire, » au contraire, celui qui se montre difficile à vivre, toujours prêt à se roidir contre les demandes les plus légitimes, et qui en aucun cas ne saurait faire preuve de souplesse ou de complaisance.

PERCHE (LA). — Exercice d'acrobates, pendant lequel un homme tient en équilibre une longue perche au haut de laquelle grimpe un autre homme ou un enfant, qui se livre, au bout de ce bâton, à des exercices surprenants d'adresse et d'agilité.

PÈRES DINDONS. — Classe de rôles d'hommes vieux et ridicules, auxquels on donne aussi la dénomination de *ganaches* (Voy. ce mot), et qui rentrent dans l'emploi des grimes.

PÈRES NOBLES. — Emploi de comédie, dont le caractère est déterminé par son nom. Les Pères nobles sont des rôles marqués qui, sans exclure le comique, exigent de la dignité et du maintien. Comme faisant partie de cet emploi, on peut citer les rôles suivants : Géronte du *Menteur,* Ésope d'*Ésope à la cour* (Boursault), M. de Melcour de *la Mère jalouse* (Barthe), Lycandre du *Glorieux* (Destouches), Baliveau de *la Métromanie* (Piron), Géronte du *Joueur* (Regnard), Vanderk père du *Philosophe sans le savoir* (Sedaine), le Marquis de *Mélanide* (La Chaussée), etc., etc. Dans le répertoire moderne, le Duc de *Philiberte,* Vanderk père du *Mariage de Victorine,* Verdelet du *Gendre de M. Poirier,* sont des pères nobles.

Comme le burlesque trouve place en toutes choses, il arriva ceci, à l'époque de la Révolution, que la qualification de pères *nobles* étant considérée comme séditieuse, on donna pendant un certain temps à cet emploi celle de « pères sérieux, » qui d'ailleurs était parfaitement acceptable.

PÉRIPÉTIE. — Au point de vue doctrinal, la péripétie, dans une action dramatique, n'est guère autre chose que ce que nous appelons le dénouement. Les anciens apportaient beaucoup de précision dans les divisions théoriques du poème dramatique, et les règles qu'ils ont données de la péripétie sont à peu près identiques à celles de la *catastrophe* (Voy. ce mot), qui n'est autre chose que l'incident suprême par lequel est amené le dénouement. Chamfort l'a très bien dit : « La péripétie est proprement le changement de condition, soit heureuse ou malheureuse, qui arrive au principal personnage d'un drame, et qui résulte de quelque reconnaissance ou autre incident qui donne un nouveau tour à l'action. Ainsi la péripétie est la même chose que la catastrophe, à moins qu'on ne dise que celle-ci dépend de l'autre, comme un effet dépend de sa cause ou de son occasion. » Aujourd'hui, où la poétique dramatique est singulièrement plus compliquée que dans l'antiquité, où les vieux moules ont été depuis longtemps brisés par des mains puissantes, où l'action scénique ne brille plus par la simplicité, mais souvent, au contraire, par une accumulation prodigieuse d'incidents de toutes sortes, nous n'avons plus la *péripétie* seulement, mais parfois plusieurs péripéties dans le même ouvrage, par lesquelles semble amené un dénouement qui fuit toujours. Toutefois, comme une action dramatique doit infailliblement se dénouer, il se trouve toujours un incident final qui produit ce résultat, et dont l'effet est le même que celui de l'antique péripétie.

PERSONNAGES. — Tous les individus mis en scène dans une œuvre dramatique, tous ceux qui prennent une part quelconque à l'action imaginée par l'écrivain, part importante ou accessoire, forment les personnages de la pièce représentée. Chaque personnage est confié à un acteur ou à une actrice, qui est chargé de le personnifier devant le public et d'en rendre le caractère avec tout le naturel, toute la vérité possibles.

PERSONNEL. — Le personnel d'un théâtre varie de nature et d'importance, selon l'importance et la nature du théâtre lui-même. Dans certaines petites villes de province, on

verra ce personnel se réduire à une quinzaine d'artistes composant la troupe, plus quatre ou cinq musiciens à l'orchestre, un garçon de théâtre et d'accessoires, trois machinistes, un lampiste, deux habilleuses, un concierge et une buraliste, — soit au total une trentaine de personnes. Si nous prenons un autre extrême, l'Opéra par exemple, nous voyons que le personnel de l'administration, de la scène, de la salle, ne comprend guère moins d'un millier d'individus, — toute une armée! Mais, à Paris même, je le répète, ce personnel est extrêmement variable, selon le genre exploité par tel ou tel théâtre. Au Gymnase, où l'orchestre n'existe plus que de nom, où la figuration est à peu près nulle, où le service du décor est aussi peu compliqué que possible, le personnel est réduit à sa plus simple expression, tandis qu'à la Porte-Saint-Martin ou au Châtelet, où la troupe artistique est nombreuse, où l'orchestre, les chœurs, la danse, la figuration, le costume, la machinerie prennent un déploiement énorme, ce personnel prend des proportions presque colossales.

Dans son livre : *le Nouvel Opéra*, M. Ch. Nuitter a groupé d'une façon pittoresque les renseignements relatifs au personnel de ce théâtre.

Si la porte de communication placée à l'avant-scène ne s'ouvre que pour un public restreint, en revanche, de l'autre côté, c'est à des centaines d'artistes et d'employés de toute sorte que s'ouvre la porte du théâtre, située au fond de la cour de l'administration...

Tout d'abord arrivent les *machinistes*, qui viennent achever la mise en état de la décoration. Il y en a 70, et souvent ce nombre est augmenté. Dans *l'Africaine*, à l'acte du vaisseau, la manœuvre des dessous exigeait l'adjonction de quarante charpentiers.

Avec les machinistes viennent les *tapissiers* de la scène, spécialement chargés de l'arrangement des tapis, draperies, etc., qui peuvent faire partie du décor; puis les *gaziers*, les *lampistes*, qui se répandent dans toutes les parties de la scène et de la salle pour allumer des milliers de becs de gaz. Leur travail ne commence qu'après l'arrivée du détachement de *sapeurs-pompiers* spécialement chargé du service de la représentation. Ceux-ci vérifient si tous les appareils sont en bon état et se placent chacun à leur poste. On éclaire alors le théâtre, où de simples becs entourés d'une toile métallique ne jetaient qu'une lueur incertaine.

Des hommes se présentent à l'entrée des artistes. Ils passent par groupes de cinq, un billet à la main, sous la surveillance du concierge et d'un personnage qui n'est autre que le *chef de claque*. Les *claqueurs* introduits dans la salle bien avant le public vont occuper leur place au centre du parterre, tout prêts à faire éclater leur enthousiasme au signal de leur chef.

Voici venir les *garçons de théâtre*, les *avertisseurs*, qui doivent aller dans les loges prévenir les artistes lorsque approche le moment de leur entrée. — Les *ustensiliers*, qui doivent disposer les objets de toute sorte nécessaires à la mise en scène : les dés et les cornets avec lesquels va jouer Robert le Diable, les coupes et les mets dressés sur les tables de l'empereur Sigismond, les livres de magie de Faust, et tant d'autres accessoires dont l'énumération emplirait un volume.

Les *habilleuses*, les *tailleurs*, les *coiffeurs* montent dans les loges des artistes ou dans les postes qui leur sont réservés. Dans la journée on a fait ce qu'on appelle *la mise en loge*, c'est-à-dire que l'on a rangé dans chaque armoire toutes les parties du costume que chacun, depuis le premier artiste jusqu'au dernier comparse, doit trouver sous sa main quand viendra le moment de s'habiller...

Voici des gens, les uns en veste, les autres en blouse, qui entrent en remettant un jeton de cuivre au concierge, et défilent, ainsi que les claqueurs, sous la surveillance de leur chef. Ce sont les *comparses*. Il y en a un certain nombre qui sont payés à l'année. Les femmes comparses en font partie, mais la masse des hommes est recrutée au dernier moment. Ce sont pour la plupart des ouvriers qui, une fois leur journée finie, viennent chercher au théâtre un supplément de paye. Ils connaissent les exigences de chaque spectacle et suivent les indications de l'affiche. Quand il faut peu de peuple ou peu de soldats, ils viennent en petit nombre. Quand *la Juive* est annoncée, ils viennent en foule se présenter au chef, qui les choisit pour grossir les rangs du cortège. C'est une des industries spéciales de Paris. Ils entrent, ils s'habillent et manœuvrent ensuite sous la conduite de chefs de peloton qui sont au courant de la mise en scène. On affirme que, pendant les premières représentations de *l'Africaine*, des amateurs intrépides, ne pouvant à aucun prix trouver place dans la salle, se firent comparses pour entendre l'œuvre de Meyerbeer; et en effet, à cette époque, on put souvent, sous le costume d'un figurant, entrevoir du linge dont la



finesse et la blancheur inaccoutumées semblaient attester que le recrutement de la figuration s'était opéré dans d'autres classes de la population.

Tout le personnel des choristes, *hommes*, *femmes et enfants,* arrive à son tour et monte s'habiller. C'est encore une centaine de personnes ; puis, pour les ouvrages où le ballet est en scène dès le commencement, comme *Guillaume Tell*, *Faust*, etc., on voit entrer tout le personnel des danseuses, personnel doublé par la présence des mères, qui ont le droit d'accompagner leurs filles, et des caméristes qui suivent les premiers et les seconds sujets.

A leur heure sont arrivés les *régisseurs*, les *chefs du chant*, *des chœurs*, le *souffleur*. Les régisseurs de la danse, les chefs et sous-chefs des chœurs ont à constater les absences, à pourvoir aux remplacements. Les tailleurs et les habilleuses en sont immédiatement prévenus, afin d'ajuster pour l'un le costume qui devait servir pour l'autre.

Les *artistes du chant* sont montés dans leur loge. La plupart tiennent à arriver d'avance afin de s'habiller, de faire leur figure à loisir et de pouvoir poser leur voix et s'exercer convenablement avant d'entrer en scène ; femmes de chambre ou valets de chambre sont venus avec eux et partagent avec l'habilleur ou l'habilleuse le soin de préparer le costume et de l'ajuster.

Le défilé n'est pas terminé. Les *musiciens de l'orchestre*, à leur tour, se rendent à leur poste, jetant dans la cour, avant d'entrer, le reste de leur cigarette. Ils montent dans leur foyer, prennent leurs instruments dans leur armoire, mettent une cravate blanche et passent à l'orchestre.

Est-ce tout ? Non, et, selon les différents ouvrages, des employés spéciaux passent encore devant la loge du concierge. Les *écuyers* amenant leurs chevaux, qu'un ascenseur va hisser au niveau de la scène. Les *électriciens*, chargés de disposer les piles électriques, d'en diriger la lumière suivant des indications précises et conformément aux exigences de la mise en scène. Les *hydrauliciens* pour les ouvrages comme *la Source*, par exemple, où il est fait usage de l'eau naturelle. Il faut disposer les appareils, brancher les tuyaux, s'assurer que tout sera prêt à fonctionner au moment où l'eau doit jaillir du rocher. Les *artificiers*, allant préparer l'incendie du *Prophète*, les flammes du bûcher d'Azucena, ou les rangées de pétards qui, au dénouement des *Huguenots*, produisent le bruit des fusillades.

Il y a encore le *mécanicien et ses aides*. C'est lui qui est chargé de préparer la coupe de *Faust*, dont la liqueur doit paraître s'enflammer, au moment où un ressort pressé par l'artiste met une substance chimique en contact avec un acide. C'est lui qui, dans *la Favorite*, donne à Fernand l'épée qu'il va briser aux pieds du roi ; c'est lui encore, dans les ballets où les danseuses sont costumées en abeilles, en oiseaux, en insectes divers, qui ajuste sur les corsages les ailes transparentes. Il y a aussi les fleuristes, qui viennent garnir de fleurs artificielles le parterre du jardin de Marguerite. Il y a... il y a enfin tous ceux qui peuvent concourir à l'exécution et réaliser pour le public les conceptions de l'auteur, les fantaisies du metteur en scène, personnel qui varie à l'infini, car on peut dire qu'il n'est pas d'industrie, pas de science même à laquelle on ne puisse avoir recours.

On voit ce que c'est que le personnel d'un théâtre comme l'Opéra. Et il n'est ici question que de la scène ; si l'on y joint les employés de la salle : contrôleurs, receveurs, buralistes, huissiers, ouvreuses, placeurs, inspecteurs, surveillants, gardiens des vestiaires, hommes de service, etc., on se fera une idée du vaste déploiement de forces humaines que nécessite la marche d'un grand établissement dramatique et de ce qu'il faut mettre en mouvement pour procurer au public le plaisir qu'il vient chercher au spectacle.

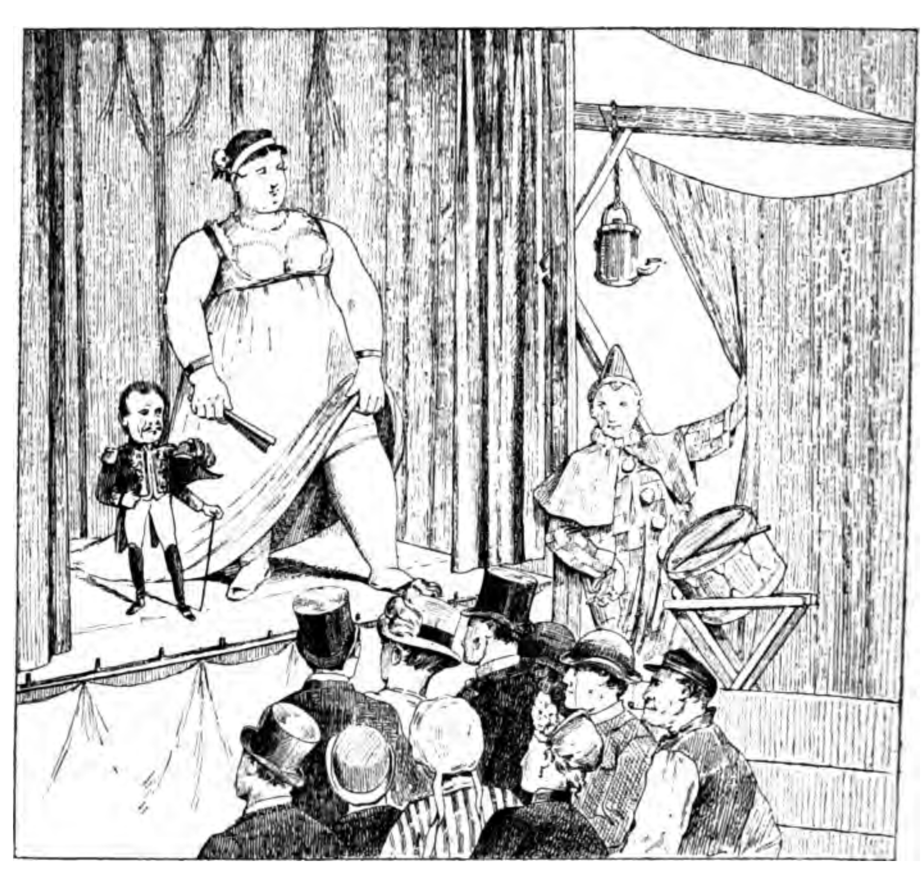
PEUR. — Voy. Avoir le trac.

PHÉNOMÈNE. — C'est le nom que les saltimbanques donnent aux *sujets* excentriques sur la présence desquels ils comptent pour attirer le public, aux *étoiles* dont les qualités physiques extraordinaires ou les talents sans pareils doivent infailliblement forcer la recette. Phénomène la *femme-géant* qui pèse 1,500 kilos, et le nain presque invisible qui pèse 25 grammes, et l'homme sauvage qui avale des poulets crus, et le veau à deux têtes, et le serin qui fait l'exercice militaire, et tant d'autres dont la famille est inépuisable.

Les phénomènes humains forment volontiers alliance entre eux, témoin ce petit récit que publiait récemment un journal américain : — « Dernièrement, *l'homme tatoué* ou *l'homme mosaïque,* dont le vrai nom est Moffit, a épousé *la femme à barbe,* miss Léo Hernandez, pardevant le « mayor » de la ville de Frankford, en Pensylvanie, où ils étaient en cours de représentations. M. Moffit avait déjà été marié une

première fois à la *Vénus géante,* morte en 1880, et à *la Belle Circassienne,* décédée l'été dernier. Miss Léo Hernandez voulait se faire raser pour la circonstance, mais son époux n'a pas consenti à ce sacrifice, la barbe étant la condition essentielle de l'engagement de sa femme. Comme elle est orpheline, elle a été « conduite à l'autel » municipal par *l'homme incombustible,* faisant fonctions de père de famille. Les garçons et demoiselles d'honneur étaient *le garçon obèse* et *l'homme caoutchouc, la fille-flûte* et *la femme poisson.* »

PHRASER. — Un bon phrasé est l'une des qualités les plus rares et les plus précieuses qu'on puisse rencontrer chez un chanteur dramatique ; elle implique à la fois beaucoup d'attention et beaucoup d'intelligence. Bien phraser, c'est établir et présenter la période musicale dans toute sa netteté, avec toute la grâce, toute l'élégance qu'elle comporte, en tenant compte de la valeur rythmique des mots aussi bien que du sens des paroles, et en faisant accorder complètement l'un avec l'autre le texte poétique et le texte musical, sans négliger aucun des détails qui peuvent contribuer à l'effet général. Pour bien phraser, il faut avoir du goût, voire du style, et posséder un excellent sentiment musical.



Les phénomènes. Nain et femme géante exhibés dans une baraque de saltimbanques.

PHYSICIEN. — C'est l'un des noms que l'on donne aux escamoteurs, aux prestidigitateurs (Voy. ces mots), à tous ceux qui donnent des séances de magie blanche ou de physique amusante. On a vu en ce genre des hommes d'un talent très réel. L'un des premiers qui se

sont fait en France une grande réputation est le fameux Comus, qui, vers la fin du dix-huitième siècle, faisait courir tout Paris : — « Le sobriquet de Comus (a dit M. Léon Lagrange dans son intéressante étude sur *les Vernet*) cache un estimable physicien, Nicolas-Philippe Ledru, à qui ses séances de physique amusante avaient fait une réputation. Ledru fut un de ces êtres hybrides, mi-saltimbanques et mi-savants, qui semblent instruire en amusant, ce qui leur permet de prétendre à amuser les gens d'esprit. Il eut la bonne fortune d'être nommé professeur de mathématiques des enfants de France; mais son principal titre à l'attention de la postérité, c'est qu'il a le premier introduit dans le répertoire de la physique amusante les effets surprenants de la fantasmagorie, de l'électricité et du magnétisme. Jonas, autre physicien d'un ordre inférieur, qui donnait publiquement au Vauxhall de la foire Saint-Germain des séances d'escamotage très suivies des fils de famille, a compté aussi, parmi ses clients et ses élèves, Joseph et Carle Vernet. »

Un autre physicien devait acquérir de nos jours une véritable célébrité, par l'adresse, la sûreté, la grâce et l'étonnante habileté qu'il déployait dans l'exécution de tours vraiment surprenants : c'est Robert-Houdin, dont les fameuses *Soirées fantastiques*, qui justifiaient leur titre, firent pendant quinze ans courir tout Paris, d'abord au Palais-Royal, où il s'installa vers 1845, ensuite au boulevard des Italiens, où la petite salle primitivement occupée par lui l'est encore aujourd'hui par un de ses successeurs. Il est vrai que Robert-Houdin, artiste non seulement ingénieux, mais fort instruit, appelait la physique et la mécanique à son aide, et qu'il obtenait par l'emploi de l'une et de l'autre des effets prodigieux et qui semblaient tenir du surnaturel. Il ne paraît pas possible qu'on puisse faire plus et mieux que ce praticien extrêmement distingué.

PHYSIQUE AMUSANTE. — On donne le nom de séances de physique amusante aux séances de magie blanche, d'escamotage, de prestidigitation que donnent des gens souvent très habiles en ce genre et dont quelques-uns méritent le titre d'artistes.

PIÈCE. — Tragédie ou opéra, vaudeville ou comédie, drame ou féerie, opérette ou parodie, tout ouvrage représenté sur un théâtre quelconque reçoit la qualification générique de *pièce*. « C'est une jolie pièce, » dira-t-on ; ou bien : « la pièce nouvelle ne vaut pas le diable. » Toutefois, il est à remarquer que cette dénomination n'est employée que pour les ouvrages parlés ou chantés, et qu'on ne la voit guère appliquer aux ballets ou aux pantomimes. Ici, en effet, il n'y a plus de pièce, à proprement parler ; il n'y a qu'une action, un scenario.

Il y a de bonnes pièces et de mauvaises pièces ; c'est là surtout ce qui différencie les unes des autres. Lorsqu'un théâtre joue dans la même soirée deux pièces, dont l'une courte et l'autre fort importante, celle-ci est appelée *la grande pièce* et celle-là *la petite pièce;* on dit aussi de la grande pièce qu'elle est *la pièce de résistance,* celle qui est appelée à soutenir la recette, et si en effet elle a don d'attirer la foule et de plaire au public, elle devient *la pièce à succès*. Tout au contraire, quand un théâtre lance une pièce de quelque importance au moment des grandes chaleurs de l'été, c'est qu'il compte médiocrement sur sa réussite, et l'on dit alors que c'est une *pièce sacrifiée*.

PIÈCE REÇUE A CORRECTIONS. — Voy. CORRECTIONS (Pièce reçue à).

PIÈCES A ARIETTES. — Ce sont nos premiers opéras-comiques, qui parurent à l'ancien Opéra-Comique et à la Comédie-Italienne à partir de 1752. A cette époque, on donnait le nom d'opéras-comiques à des pièces qui avaient la forme du vaudeville de nos jours et de la parodie, et dans lesquelles tous les couplets étaient chantés sur des airs connus ; pour que les pièces du genre nouveau ne fussent point confondues avec celles-ci et pour faire connaître au public que la musique, que les « ariettes » en étaient nouvelles, on les annonçait sous la qualification de *pièces à ariettes,* qu'elles conservèrent pendant plus de vingt-cinq ans.

PIÈCES BURLESQUES. — On connaît

un certain nombre de pièces burlesques, sérieuses par la forme, grotesques par le fond, qui, sous ce rapport, se rapprochent de la parodie, quoiqu'en général elles aient été écrites sur des sujets d'imagination. Il faut signaler en ce genre *la Mort de Goret,* tragédie burlesque de Delorme, donnée à l'ancien Opéra-Comique en 1753, et qui semble être une imitation comique d'*Andromaque ; le Pot de chambre cassé,* « tragédie pour rire ou comédie pour pleurer, » imprimée en 1749 et qu'on a attribuée tantôt à Gaubier, tantôt à Grandval père ; la plupart des vers de celle-ci étaient empruntés à diverses tragédies célèbres, dont elle formait une sorte de critique ; *les Fureurs de l'amour,* tragédie burlesque de Philidor, l'un des classiques du genre, représentée en l'an VI sur le théâtre des Jeunes-Artistes ; *Titus* ou *Savonnette et Toupet,* ou *la Mort de Peignoir,* ou *le Repentir de Lahuppe,* ou *les Perruquiers,* « petite tragédie sans prose en 5,854 pieds, sérieuse si l'on veut, » de Charrin, représentée en 1806 au théâtre des Troubadours, etc. Quant à la pièce bien connue de M[me] Deshoulières, *la Mort de Cochon,* elle n'est guère burlesque que par son titre, Cochon étant le nom du chien de M. de Vivonne, dont elle traçait une sorte d'oraison funèbre.

PIÈCES DE CIRCONSTANCE. — Voy. A-PROPOS.

PIÈCES EN ÉCRITEAUX. — Jusqu'à la Révolution, les grands théâtres ne cessèrent de persécuter leurs rivaux moins puissants, soit pour les pressurer, soit pour réduire aux plus strictes limites ce qu'ils considéraient comme une concurrence. Les théâtres de la Foire, et particulièrement l'Opéra-Comique, eurent singulièrement à souffrir de cette suzeraineté exercée sur eux, et qui se traduisait par des chicanes incessantes. C'est ainsi que, vers 1710, la Comédie-Française fit défendre à tous ces petits théâtres de jouer aucunes pièces dans lesquelles on parlerait, soit par dialogues, soit par monologues. Mais les acteurs forains, toujours habiles à éluder les difficultés, et ne voulant pas être absolument réduits à jouer la pantomime, imaginèrent un moyen ingénieux. Ils se firent faire des pièces tout en couplets, et firent tracer ces couplets sur des écriteaux, que chaque comédien présentait à son tour au public pour expliquer la situation ; puis, ce moyen étant gênant, ils finirent par faire descendre les écriteaux du cintre ; l'orchestre jouait l'air, et bientôt les spectateurs prirent l'habitude de chanter eux-mêmes, en chœur, le couplet qu'ils pouvaient lire. On assure que les deux auteurs, aujourd'hui complètement oubliés, qui firent les premières pièces en écriteaux, s'appelaient Rémy et Chaillot ; le fameux abbé Pellegrin en écrivit aussi plusieurs ; mais les écrivains les plus féconds en ce genre furent les trois collaborateurs presque inséparables : Lesage (l'immortel auteur de *Gil Blas*, qui était le fournisseur attitré des théâtres de la Foire), Fuzelier, le futur rédacteur en chef du *Mercure de France*, et d'Orneval. L'usage des pièces en écriteaux dura dix années environ, et, comme singularité sans doute, on en donna encore plus tard quelques-unes de loin en loin, même lorsque la faculté de parler et de chanter fut rendue (moyennant finance) aux acteurs forains. Voici les titres de quelques-unes des pièces en écriteaux qui obtinrent le plus de succès : *Arlequin aux Champs-Élysées* (1710), *Arlequin à la guinguette*, *les Fêtes parisiennes, les Aventures comiques d'Arlequin, Scaramouche pédant scrupuleux* (1711), *Arlequin rival du Docteur, le Retour d'Arlequin à la Foire, l'École des Jaloux* (1712), *Arlequin invisible*, *Arlequin roi de Sérendib* (1713), *la Matrone de Charenton* (1714), *le Château des Lutins*, *le Pied de nez*, *Arlequin Orphée le cadet*, *Ariane et Thésée* (1718), etc., etc.

PIÈCES A FEMMES. — C'est ainsi qu'on appelle certaines pièces d'un genre particulier, pour le succès desquelles on compte non sur la valeur de l'œuvre, qui en ce cas est toujours mince, mais sur la présence en scène d'un grand nombre de femmes (?) dont le seul talent consiste à se montrer dans un costume aussi abrégé que possible, rappelant de très près celui de certaines tribus sauvages exemptes de tout préjugé en matière de vêtement. Ces exhibitions de chair vivante obtenaient parfois un grand succès il y a une vingtaine d'années, et

attiraient un public spécial. On en est revenu. Sans être plus pudibond que de raison, il est permis de ne pas le regretter.

PIÈCES A LA MUETTE.— C'est l'ancien Opéra-Comique de la Foire qui imagina ce genre de pièces, pour obéir aux injonctions des grands théâtres, dont les persécutions incessantes lui rendaient la vie singulièrement dure. Ceux-ci lui défendaient tantôt de parler, tantôt de chanter, tantôt d'avoir en scène plus d'un acteur parlant, et il devait, sous peine de mort, courber la tête devant leurs volontés. C'est dans un des moments de crise qu'il avait à subir ainsi périodiquement, qu'il se mit à jouer des pièces dites « à la muette, » lesquelles n'étaient probablement pas autre chose que des pantomimes, mais qu'il ne qualifiait pas de ce nom sans doute pour n'être pas confondu avec les petits spectacles de la foire, où la pantomime était jouée par des marionnettes.

PIÈCES A MACHINES. — C'est le nom que l'on donna, à la fin du dix-septième siècle, à un certain genre de pièces à spectacles, à décors, à *trucs*, qui fit fureur pendant plus de vingt ans et affola littéralement les Parisiens. Le théâtre du Marais surtout se fit une réputation par la richesse et la magnificence qu'il déployait pour les pièces de ce genre. Parmi les pièces à machines les plus fameuses alors, on doit mentionner *Andromède* et *la Toison d'or*, de Pierre Corneille ; *Ulysse dans l'île de Circé, les Amours de Jupiter et de Sémélé*, de l'abbé Boyer ; *les Amours du Soleil, les Amours de Vénus et d'Adonis*, de Donneau de Visé. La *Psyché* de Molière, Corneille et Quinault était aussi une pièce à machines. (Voy. Féerie.)

PIÈCES A SPECTACLE. — Ceci n'est pas une qualification, mais une expression qui sert à caractériser certains ouvrages dramatiques qui, sans être toujours fondés sur l'emploi du merveilleux, exigent cependant un grand déploiement scénique. Toutes les féeries sont des pièces à spectacle, mais toutes les pièces à spectacle ne sont point des féeries. C'est ainsi que certains drames d'Alexandre Dumas, tels que *Monte-Cristo, les trois Mousquetaires, le Chevalier de Maison-Rouge*, étaient de véritables pièces à spectacle. On en peut dire autant de presque tous les ouvrages qui composent le répertoire de l'Opéra, et dans lesquels le spectacle proprement dit, le spectacle des yeux, prend une extrême importance.

PIÈCES A TIROIRS. — Qualification qu'on donne à certaines pièces dont l'intrigue est nulle et sans suite, et dont, volontairement et pour quelque raison tirée des circonstances, les scènes se suivent, se succèdent sans s'enchaîner réellement, comme si chacune d'elles avait été prise dans un tiroir et simplement soudée aux autres. (Voy. Roles a tiroirs.)

PIÈCES SANS TITRE. — On en connaît au moins quatre, qui sont les suivantes : 1° *la Comédie sans titre*, de Boursault, qui n'est autre que *le Mercure galant ;* mais lorsqu'on donna cette pièce à la Comédie-Française, en 1679, de Visé, directeur du *Mercure galant*, qui s'y trouvait ridiculisé, fit tous ses efforts pour la faire interdire ; le lieutenant de police La Reynie refusa d'aller jusque-là et ordonna seulement qu'à ce titre, *le Mercure galant*, l'auteur substituerait celui de *la Comédie sans titre*, ce qui fut fait ; 2° *le Ballet sans titre*, donné à l'Opéra en 1726 ; 3° *la* ***, comédie de Boissy, jouée à la Comédie-Italienne en 1737 ; 4° *la Pièce sans titre*, de Favart et Panard, jouée la même année à l'Opéra-Comique. « Celle-ci, dit un contemporain, fut composée à l'occasion du bruit qui couroit alors d'un fameux voleur qui voloit seul et de nuit, et que le public avoit nommé *le Prince nocturne* ou *ténébreux*. On ne voulut pas permettre que la pièce parût sous ce titre, ni sous celui du *Normand dupé*, et elle ne passa que sous celui de *la Pièce sans titre*. »

PIERROT. — L'un des personnages de l'ancienne Comédie-Italienne en France, et l'un des types les plus charmants de notre pantomime. On a beaucoup disserté sur l'origine de Pierrot. Est-il Français ? est-il Italien ? Les avis à ce sujet sont très partagés, et l'on n'a pu arriver encore à une certitude absolue. Pour ma part, voici ce que je crois : c'est que le type

de Pierrot, tout d'abord imitation du *Pulcinella* napolitain, dont il porte presque exactement le costume, n'existait pas en Italie; mais qu'il a été imaginé en France par les comédiens italiens fixés à Paris, accommodé à notre goût, et qu'ensuite, ayant fait irruption dans nos Foires, où il était personnifié par des artistes d'un véritable talent, il s'est absolument conformé à notre caractère, à notre génie national, et est devenu un type complètement, purement et absolument français.

Son nom d'ailleurs est bien français; il semble comme un diminutif ou un enjolivement du nom de Pierre, et l'on sait que Molière l'employa dans son *Don Juan.* Quel costume portait-il dans ce chef-d'œuvre? c'est ce qu'il serait sans doute fort difficile d'établir. Toujours est-il que voici la note qu'on trouve dans l'*Histoire de l'ancien Théâtre-Italien depuis son origine en France* (par les frères Parfait), concernant notre personnage, et l'on verra, en la lisant, que ce n'est pas sans raison que nous avons cité Molière et son *Don Juan :*

Joseph Giaraton ou Geraton, né à Ferrare, vint à Paris à titre de gagiste employé dans la troupe italienne. Après quelques années de services on lui fit faire quelques rolles de peu d'importance. On le trouve employé dans la pièce de *la Suite du Festin de Pierre*, représentée le 4 février 1673, sous le nom et l'habit de Pierrot. Le caractère de ce rolle est celui du Polichinelle Néapolitain un peu déguisé. Effectivement, dans les comédies néapolitaines, au lieu d'Arlequin et de Scapin, on y admet deux Polichinelles, l'un fourbe et intriguant, et l'autre stupide et imbécille. Le dernier est le caractère de Pierrot. Gératon représenta à titre de gagiste ce rolle jusqu'en 1684, qu'il fut reçu au nombre des acteurs : et dans cette même année il joua dans la comédie de *l'Empereur dans la Lune* le personnage de Pierrot en françois. Il s'acquitta de cet emploi, soit en italien soit en françois, toujours au gré du public, jusqu'en 1697, qui est l'époque de la suppression du théâtre italien.

Plus tard, lors de la reconstitution de la Comédie-Italienne en 1717, Dominique, fils de l'ancien et célèbre Arlequin de ce théâtre, parut à son tour sur cette scène sous le nom et le costume de Pierrot, qu'il quitta d'ailleurs bientôt pour se consacrer au personnage de Trivelin. Mais déjà Pierrot avait fait fortune à la Foire, où il s'était installé en compagnie d'Arlequin, du Docteur, de Scaramouche et de Colombine, et où il était représenté par des acteurs excellents, tels que Roger, Belloni et Hamoche. Son succès même était tel qu'il avait envahi la province, car les frères Parfait mentionnent un Pierrot de beaucoup de talent, nommé Maganax, qui ne parut jamais à Paris et qui faisait fureur sur les théâtres de province, particulièrement à Toulouse.

Pierrot cependant reparut, par intermittences, à la Comédie-Italienne, car on cite un acteur nommé Sticotti, qui s'y faisait vivement applaudir entre 1730 et 1760, et l'on sait que Sedaine et Grétry introduisirent ce personnage dans leur *Tableau parlant,* où Clairval le personnifiait avec une grâce exquise.

Mais il était réservé à notre dix-neuvième siècle d'assister à la plus grande gloire de Pierrot, grâce au talent merveilleux d'un artiste incomparable qui, en s'emparant de ce type, sut le rendre légendaire et, dans un théâtre infime, s'y faire admirer de tout Paris et s'attirer les éloges des comédiens les plus célèbres. C'est sur cette petite scène des Funambules, qui n'était guère autre chose qu'une loge de saltimbanques, que Deburcau ressuscita, aux environs de 1830, ce type alors un peu négligé, et qu'il sut, avec son jeu à la fois plein de grâce, de naturel et de vérité, le rendre si plaisant, si intéressant et si attrayant. C'est aux Funambules que Pierrot, avec sa grande casaque à gros boutons, son large pantalon flottant, ses souliers blancs comme le reste, son visage enfariné, sa tête couverte d'un serre-tête noir qui tranchait sur l'ensemble, c'est là que Pierrot fit véritablement fureur, avec ses allures dégingandées, sa bonhomie naïve, sa niaiserie sincère comme celle de Jocrisse, ses ahurissements insensés, ses maladresses immenses, ses joies d'enfant et ses chagrins d'un effet si comique. Pendant vingt ans, Pierrot fut une des originalités les plus piquantes et les plus recherchées de Paris, grâce à l'excellent comédien qui, sans jamais dire un mot, sans prononcer une syllabe, savait exprimer tous ses sentiments, toutes ses pensées, et faisait passer tour à tour et à sa volonté le

spectateur de la frénésie du rire aux larmes sincères que provoquait l'expression touchante et émue d'une douleur poignante. Ceux qui n'ont pas vu Debureau ne peuvent se flatter de connaître Pierrot, bien que ce personnage ait été représenté aussi avec un réel talent par un autre artiste distingué, Paul Legrand, au gentil petit théâtre des Folies-Nouvelles, devenu depuis le Théâtre-Déjazet. Sous la figure de Debureau, Pierrot enchanta tous les artistes et tous les lettrés de Paris, et Charles Nodier, et Jules Janin, et M. Champfleury, et Jal, et Théophile Gautier... Justement ce dernier, dans sa jolie comédie *Pierrot posthume*, fait faire à son héros un récit qui peint son caractère de la façon la plus charmante, et par lequel je voudrais terminer cet article. On a fait croire à Pierrot qu'il est mort : dans sa niaiserie bonasse il en demeure persuadé, et voici comme il se lamente lui-même sur sa perte :

Je suis mort! . . . .
Je m'explique à présent pourquoi j'ai le teint blême.
Pauvre Pierrot, allons, conduis ton deuil toi-même.
Mets un crêpe à ton bras, arrose-toi de pleurs,
Prononce le discours, et jette-toi des fleurs;
Orne ton monument d'un *ci-gît* autographe,
Et, poète posthume, écris ton épitaphe.
Qu'y mettrai-je?... voyons... « Ici dort étendu... »
Non... ce mot fait venir la rime de pendu...
Couché vaut mieux... « Pierrot... il ne fit rien qui vaille
Et vécut sans remords en parfaite canaille! »
C'est plus original que bon fils, bon époux,
Bon père, *et cætera*, comme les morts sont tous.
Fais ta nécrologie et l'envoie aux gazettes,
Ces choses sont toujours par soi-même mieux faites.
Quel ami je m'enlève, et quel bon compagnon,
Content de mon bonheur, triste de mon guignon!
Comme je me regrette, et comme je me manque!
La douleur me pâlit, la tristesse m'efflanque,
En songeant qu'allongé dans le fond d'un trou noir,
Je ne jouirai plus du bonheur de me voir.
Quel coup! moi qui m'étais si dévoué, si tendre,
Si plein d'attentions, si prompt à me comprendre!
Aussi, reconnaissant de mes bontés pour moi,
Je me ferai le chien de mon propre convoi;
Et j'irai, me couchant sur ma tombe déserte,
Mourir une autre fois du chagrin de ma perte.

PIROUETTE. — C'est une évolution du danseur, qui consiste à tourner plusieurs fois rapidement, sur un seul pied, sans altérer un instant son équilibre et pour finir en prenant une attitude. La pirouette est relativement moderne; nos anciens danseurs, et Noverre lui-même, ne l'ont pas connue. C'est à Gardel et à Vestris que l'invention semble devoir en être attribuée, et elle donne certainement beaucoup de brillant et d'éclat à la danse pour terminer un pas. « Les pirouettes, dit Blasis, demandent beaucoup d'exercice et d'étude. Celui que la nature a favorisé d'un jarret souple et vigoureux peut toujours les exécuter avec grâce; mais celui qui a de la roideur dans les hanches, dont les jambes ne sont pas assez souples pour s'ouvrir avec facilité, et qui ne peut en conséquence jamais bien tourner sur le cou-de-pied, ne réussira jamais complètement dans les pirouettes : un tel danseur doit abandonner sagement toute prétention à se distinguer dans les pirouettes élevées. Il en est de même des danseurs arqués et de ceux qui sont d'une complexion trop vigoureuse : la force de leurs muscles les prive de flexibilité et de liant, et leurs corps sont toujours désunis pendant qu'ils tournent. Les danseurs sveltes et clos sont beaucoup plus propres à ce genre de pas que ceux dont nous venons de parler; leurs membres sont plus souples, plus liants et en général plus tournés en dehors, trois qualités essentielles pour une bonne pirouette. »

La pirouette n'est pas d'ailleurs uniforme, et l'on en connaît de beaucoup d'espèces différentes : *pirouette à petits battements, sur le cou-de-pied; pirouette à rond de jambe; pirouette à la seconde, avec grand rond de jambe; pirouette avec fouetté; pirouette en attitude; pirouette en arabesque; pirouette sur le cou-de-pied et en attitude; pirouette renversée; pirouette composée;* etc.

PISTE. — L'endroit d'un cirque, d'un manège, où les chevaux viennent faire leurs exercices; c'est, en quelque sorte, la *scène* d'un établissement de ce genre, puisque c'est celui où se produit le spectacle. La piste, qui occupe le point central du cirque et qui est de forme elliptique, comme celui-ci, est toujours garnie de terre ou de sable, afin de rester douce aux sabots des chevaux.

PITRE. — Le pître est le bouffon vulgaire, le Paillasse qui joue le principal rôle dans la

parade exécutée à la porte des baraques de saltimbanques, celui qui cherche à exciter les rires de la foule par des lazzis grossiers, et qui reçoit de son maître les bourrades et les coups de pied... inférieurs dont l'effet est infaillible sur la multitude. C'est à cause du comique bas et trivial qui distigue et caractérise le jeu des pîtres forains, que l'on dit parfois en matière de critique, d'un comédien qui grossit son jeu plus que de raison et tombe dans la charge et la caricature : « C'est un pître ! »

« PLACE AU THÉATRE ! » — C'est l'exclamation que le régisseur fait entendre d'une voix sonore, au moment où il va frapper les trois coups qui indiquent le commencement d'un acte, ou lorsqu'il doit commander la manœuvre du rideau pour faire une annonce. Lorsqu'il prononce ces trois mots sacramentels, la scène doit être déblayée sur-le-champ, et tous ceux qui s'y trouvent, artistes, employés, machinistes, doivent rentrer immédiatement dans la coulisse, afin que, le rideau se levant, elle n'offre aux regards des spectateurs que les seuls personnages qui doivent prendre part au commencement de l'action.

PLACES. — On appelle *place*, dans les théâtres, l'espace réservé à chaque spectateur. Pour les places d'un prix élevé, cet espace est nettement délimité, à l'orchestre, aux galeries ou aux balcons, par les stalles ou les fauteuils, dans les loges, par le nombre des sièges affectés à chacune d'elles. Au parterre ou dans les galeries supérieures, il n'y a généralement point de divisions, et les spectateurs s'arrangent entre eux à leur guise. Les théâtres qui, à Paris, contiennent le plus grand nombre de places, sont le Châtelet (3,600), le théâtre du Château-d'Eau (2,400), l'Opéra (2,200), la Gaîté (2,000): celui qui en contient le moins est le Palais-Royal, qui n'en a que 850.

PLACES (PETITES). — On donne la qualification de « petites places » à celles qui sont du prix le moins élevé et qui, n'ayant point de délimitation, ne peuvent être retenues en location. Dans les grands théâtres populaires, le nombre des petites places est naturellement considérable, et de l'empressement du public à les occuper dépend surtout le succès d'une pièce ou d'une entreprise, car si les petites places *ne donnent pas*, les places chères sont insuffisantes à fournir ce résultat. On le comprendra si l'on songe qu'au Châtelet, par exemple, le nombre des petites places est de 2,000 environ sur 3,600, et à la Gaîté de 1,000 sur 2,000.

PLACEURS. — Employés spécialement chargés, dans un théâtre, de placer les spectateurs, d'indiquer à chacun d'eux la place qu'il doit occuper. Nous disons bien « les spectateurs, » car, à Paris tout au moins, les placeurs ne remplissent leur office que dans la partie de la salle particulièrement affectée aux hommes, c'est-à-dire à l'orchestre. Partout ailleurs, ce service est fait par des ouvreuses, et ce sont même des ouvreuses qui se trouvent à l'orchestre dans les théâtres où les dames y sont admises.

PLAFOND LUMINEUX. — Lorsqu'il construisit les deux théâtres de la place du Châtelet (théâtre du Châtelet et Théâtre-Lyrique), inaugurés en 1862, l'architecte Davioud voulut apporter une modification profonde dans l'éclairage de ces deux salles. Désirant éviter les critiques dont le lustre placé d'ordinaire au centre de nos théâtres était depuis longtemps l'objet, il résolut de remplacer ce lustre par un autre appareil éclairant. Il le supprima donc, et lui substitua un plafond, on pourrait dire une large coupole en verre dépoli, au-dessus de laquelle était le foyer lumineux. Par ce moyen, les spectateurs des galeries supérieures étaient débarrassés du voisinage du lustre, qui masquait parfois à quelques-uns la vue nette de la scène, et qui répandait sur tous une chaleur souvent gênante par son intensité. Mais, pour obvier à un inconvénient, on en créait un autre, car la lumière ainsi tamisée, pour être plus douce, perdait beaucoup de son éclat, de sa gaîté, et répandait dans la salle comme une sorte de teinte mélancolique et morne. M. Garnier, qui s'occupait alors de la construction du nouvel Opéra, fit ainsi la critique de l'innovation de M. Davioud : — « L'éclairage de ces

salles cause un certain malaise, une sensation désagréable ; on se sent enfermé, resserré dans un immense cercle de feu, sorte de lentille grossissante qui vous menace et vous atteint de ses rayons. La salle, claire, même parfois trop claire, n'a pas cependant de gaîté. Cette clarté, c'est le jour faux du matin combattant dans une salle de bal la lueur des bougies ; c'est la suppression d'un des plus charmants privilèges de l'éclairage artificiel, la vue des lumières elles-mêmes, vue qui l'emporte de si loin sur celle de la lumière réfléchie et emprisonnée ; c'est l'impression d'un feu de poêle, triste et morne, remplaçant l'impression gaie et vivace d'un joyeux feu de cheminée... »

Il y a beaucoup de vrai dans ces critiques, et, ce qui est plus vrai encore, c'est que les plafonds lumineux, en dépit de certains avantages réels qu'ils présentaient, n'obtinrent qu'un médiocre succès. (Voy. LUSTRE.)

PLAN. — Le plan d'une œuvre dramatique en constitue la charpente complète, avec toutes les situations, tous les incidents, tous les effets scéniques qui doivent se produire au cours de l'action imaginée par le poète ; c'est comme l'esquisse, le tracé complet d'un tableau, auquel il ne manque que la couleur, les oppositions de la lumière et des ombres pour produire sur l'œil du spectateur l'impression que le peintre espère en obtenir. De même il ne manque au plan d'une tragédie, d'une comédie, d'un drame, que le dialogue qui mettra chaque chose à son point, chaque personnage en son relief, et décuplera la puissance de la fable mise en scène et en action par l'écrivain. « Il faut bien discerner, dit Chamfort, le moment où l'action doit commencer et où elle doit finir ; bien choisir le nœud qui doit l'embarrasser et l'incident principal qui doit la dénouer : considérer de quels personnages secondaires on aura besoin pour faire briller le principal, bien assurer le caractère qu'on veut leur donner. Cela fait, on divise son sujet par actes, et les actes par scènes, de manière que chaque acte, quelques grandes situations qu'il amène, en fasse attendre encore de plus grandes, et laisse toujours le spectateur dans l'inquiétude de ce qui doit arriver, jusqu'à l'entier dénouement. Le premier acte est toujours destiné à l'exposition du sujet ; mais dans les autres, il est de l'art du poète de ménager dans chacune des situations intéressantes de grands troubles de passions, des choses qui fassent spectacle. En conséquence, il distribue les scènes de chaque acte, faisant venir, pour chacune, les personnages qui y sont nécessaires, observant qu'aucun ne s'y montre sans raison, n'y parle que conformément à sa dignité, à son caractère, et n'y dise que ce qui est convenable et qui tend à augmenter l'intérêt de l'action. Les parties du drame étant ainsi esquissées, ses actes bien marqués, ses incidents bien ménagés et enchaînés les uns aux autres, ses scènes bien liées, bien amenées, tous ses caractères bien dessinés, il ne reste plus au poète que les vers à faire. C'est ce que le grand Corneille trouvoit de moindre dans une tragédie. Quand l'échafaudage d'une de ses pièces étoit dressé, qu'il en avoit le plan bien tracé, *ma pièce est faite*, disoit-il, *je n'ai plus que les vers à faire.* »

PLANCHER DE LA SCÈNE. — Le plancher d'un théâtre est chose essentiellement mobile. Composé de fragments juxtaposés et reliés entre eux d'une façon toute particulière, divisé en diverses séries régulières de trappes et de trappillons, il pourrait disparaître en quelques minutes et être remis en place dans le même espace de temps. Chacun de ses fragments peut être déplacé et aussitôt remplacé par d'autres fragments tenus en réserve dans les dessous, ce qui a lieu à chaque instant pour le jeu des trucs et des décors. En effet, quand une trappe s'ouvre pour livrer passage soit à un individu, soit à un objet quelconque, soit à une machine qui engloutit dans les dessous dix, vingt, et jusqu'à cent personnes, l'espace resté vide est aussitôt recouvert par une ou plusieurs autres feuilles de parquet, qui viennent rendre au sol de la scène son égalité et son unité. Le plancher s'appuie sur une série de *sablières,* solides charpentes transversales qui sont, avec les poteaux qui les soutiennent, les seuls points fixes des dessous et les uniques supports des trappes et des trappillons. « Ce système de fermes de charpente, dit J. Moynet, ne constitue pas un ensemble bien stable, puis-

qu'on ne peut les relier par un chaînage régulier, à cause de la nécessité de laisser passer partout de grands objets, qui ne doivent rencontrer aucun obstacle. On a remédié à cet inconvénient au moyen d'une grande quantité de crochets mobiles, en fer, qu'on décroche quand une manœuvre se fait et qui maintiennent, tant bien que mal, l'écartement entre les fermes ; je dis tant bien que mal, les masses qui se meuvent journellement sur les planchers, les décors équipés dans le dessous qui empêchent momentanément l'emploi des crochets, et beaucoup d'autres causes tendant toujours à déverser l'ensemble sur la salle. De là de nombreuses déviations qui, bien souvent, arrêtent une manœuvre au milieu de son développement ; de là aussi l'inclinaison dans la direction de la salle que prennent peu à peu les châssis, inclinaison qui les empêche souvent de se raccorder avec leurs plafonds, etc. On a essayé et on cherche de nouveau un système meilleur. La solution n'est pas encore trouvée. Le plancher du théâtre étant une chose essentiellement mobile, on ne peut obtenir la stabilité qu'en lui retirant sa qualité principale, la mobilité. »

Nous ne pouvons ici, pour ne pas faire double emploi, donner plus de détails sur le plancher de la scène, sur ses divisions ordinaires et sur ses particularités. Nous renvoyons le lecteur curieux d'en savoir davantage aux mots COSTIÈRE, MAT, PLANS, RUE, TRAPPE, TRAPPILLON.

PLANCHES (LES). — Expression qui sert à symboliser en quelque sorte, dans le langage courant et dans la conversation, le théâtre et certaines particularités du talent d'un comédien. *Les planches*, cela veut dire le théâtre, ou, plus précisément, la scène ; *monter sur les planches*, c'est embrasser la profession de comédien ; *avoir des planches*, *être bien sur les planches*, se dit d'un acteur qui connaît à fond son métier et qui est « sur les planches » comme chez lui ; enfin, *brûler les planches* se dit du comédien doué d'une action si vive, si chaleureuse, qu'il semble mettre le feu aux planches de la scène.

PLANIPÈDES. — Quelques auteurs ont donné ce nom de planipèdes aux acteurs mimes qui se montraient sur le théâtre antique, parce qu'ils y paraissaient les pieds nus. Voici ce que Chamfort dit de ces comédiens, qui n'étaient autres que des grotesques : — « On sait que les acteurs des tragédies chaussoient le cothurne, espèce de bottes qui n'alloient qu'aux genoux, et dont les acteurs d'aujourd'hui conservent encore à peu près la figure. On distinguoit les acteurs comiques par leurs brodequins, chaussure plus ordinaire et moins élevée ; mais les acteurs mimes ne mettoient jamais de masques ni aucun habit extraordinaire ou de caractère. Ils n'avoient jamais dans leurs pièces aucune action principale ni suivie ; ils ne représentoient que des farces sans aucune liaison, d'où il suit que ne mettant jamais sur la scène aucun caractère marqué et soutenu, ils ne pouvoient se servir des habits appelés de caractère. Ils avoient néanmoins la tête rasée comme nos Arlequins ; ce n'étoit point qu'ils affectassent ce caractère particulier, mais parce que les anciens regardoient comme une chose indécente d'avoir la tête rasée. Les mimes profitèrent de ce préjugé pour venir à bout du dessein qu'ils avoient de se rendre très ridicules et de faire rire le peuple : ce fut par le même motif qu'ils se barbouillèrent de suie : car ce n'étoit pas pour empêcher qu'on ne les reconnût. Ainsi que les anciens acteurs grecs se barbouilloient de lie, les acteurs mimes ne se défiguroient que pour exciter les ris du peuple. Ils crurent devoir aussi, dans les mêmes vues, se couvrir de peaux d'animaux au lieu d'habits ; ce qui contribua à leur donner l'air grotesque qu'ils affectoient. »

PLANIPÉDIE. — « C'étoit, dit Chamfort, le nom que les Latins donnoient à une certaine espèce de comédies qui se jouoient pieds nus, ou plutôt sur un théâtre de plain-pied avec le rez-de-chaussée. »

PLANS DE LA SCÈNE. — Aussi bien pour la manœuvre des décors que pour la disposition des personnages qui occupent le théâtre, on a dû diviser le plancher de la scène en un certain nombre de fractions, de zones d'égale largeur qui, partant de chaque côté de

celles-ci, tracent sur elle une sorte de ligne imaginaire qui prend le nom de plan et qui indique nettement la division à laquelle elle se rapporte. C'est ainsi que l'espace compris entre le manteau d'Arlequin et le premier châssis de coulisses prend le nom de premier plan, que celui compris entre le premier et le deuxième châssis devient le second plan, et ainsi de suite jusqu'au rideau de fond, le dernier plan étant le plus éloigné. Par le fait de cette disposition, on peut indiquer avec précision l'endroit où doivent se trouver les accessoires, la place que doit occuper chaque personnage, on peut enfin régler d'une façon certaine les passades, les mouvements et tous ces détails infinis de mise en scène que leur multiplicité même laisse passer comme inaperçus à l'attention du spectateur, mais qui contribuent puissamment à l'illusion et dont seuls savent se rendre compte ceux qui ont fait du théâtre une étude particulière.

Au point de vue matériel et pratique, voici comment Moynet, dans son *Envers du théâtre,* décrit la division de la scène et son partage en plusieurs plans : — « Le sol de la scène est divisé en un certain nombre de parties qu'on appelle *plans;* il y en a dix, douze ou même quinze, ce qui est rare (1). Chaque plan est lui-même divisé en plusieurs parties; l'une d'elles, la plus grande, est spéciale aux trappes proprement dites, et s'appelle *rue;* elle porte ordinairement 1^{m},14 de large et occupe toute la largeur de la scène ; la trappe est divisée en fractions de 1 mètre environ, posées sur des feuillures, où elles glissent facilement. Les autres divisions sont les trappillons, au nombre de deux, quelquefois de trois ; plusieurs théâtres n'ont qu'une sorte de trappes moins larges que les précédentes, qui servent à la sortie des fermes, puis enfin les costières, au nombre de deux ou trois, suivant qu'il y a par plan un ou deux trappillons. Cette division d'un plan en : une trappe, deux trappillons et trois costières, est généralement adoptée ; elle répond, jusqu'à présent, aux besoins actuels. »

(1) Très rare, en effet. On voit de grands théâtres machinés, comme la Porte-Saint-Martin, qui n'ont pas plus de six ou sept plans.

PLANTATION. — Ce mot s'applique, d'une part à la disposition matérielle d'un décor, à la façon dont ses diverses parties doivent être placées, groupées ou espacées sur le plancher de la scène, de l'autre à l'opération même de sa mise en place. L'aménagement proprement dit du décor concerne uniquement le machiniste en chef et le décorateur, qui doivent agir d'après les indications de l'auteur et du metteur en scène ; la plantation une fois réglée et arrêtée au point de vue de l'effet à produire, l'opération de la mise en place chaque jour, qui prend le même nom, est le fait des ouvriers machinistes, qui reçoivent à cet effet de leur chef les instructions nécessaires.

Si le décor est simple, la plantation est facile à régler, et elle peut être opérée rapidement ; s'il est compliqué, s'il exige des fermes et des châssis, s'il comprend des praticables, s'il appelle des effets particuliers de lumière, sa plantation devient plus difficile à établir, et naturellement l'opération de la mise en place demandera un plus grand nombre de bras et un temps plus considérable.

Ce mot de plantation vient évidemment de ceci, que toutes les fermes, tous les châssis qui font partie d'un décor étant fixés sur des mâts fichés dans les costières, ces mâts sont en quelque sorte *plantés* sur le plancher de la scène comme on plante des arbres, des plantes dans un parc ou dans un jardin.

PLANTER UN ACTE. — Locution du langage théâtral, qui signifie mettre un acte en scène, régler tous les mouvements, toutes les évolutions du personnel, arrêter la façon dont se feront les entrées, les sorties, de manière qu'aucune erreur, aucune hésitation ne puisse se produire de la part de ceux qui coopèrent à l'action scénique. — Lorsqu'un acte est *planté*, on passe à un autre.

PLANTER UN DÉCOR. — C'est, de la part du machiniste en chef, en régler l'aménagement et la disposition sur la scène, de la part des ouvriers machinistes, procéder à sa mise en place. (Voy. PLANTATION.)

PLATEA. — Mot italien dont la significa-

tion correspond à celle que nous donnons au mot *parterre*. L'*ingresso* (Voy. ce mot) que l'on paie dans les grands théâtres d'Italie vous donne la faculté de vous placer soit au parterre, soit à l'amphithéâtre, mais ne vous en assure pas le droit. Dans ces théâtres, la moitié de la *platea* est debout, l'autre assise, et les places assises sont pour les premiers arrivants. Vous n'avez droit, en payant l'*ingresso*, qu'à l'entrée au théâtre; tant pis pour vous si vous arrivez trop tard, si vous ne trouvez plus de stalle, ou si même vous ne trouvez plus moyen de vous tenir debout. J'ai vu, à la Scala de Milan et au théâtre Malibran de Venise, des foules telles qu'une fois planté au milieu du parterre debout, il était impossible d'y faire un mouvement et même de s'y retourner. Au reste, l'entrée de la *platea* reste toujours ouverte, de sorte que, même en ne voyant pas, on peut, du fond du couloir, entendre et juger. Les habitués des parterres italiens ont conservé d'ailleurs une sévérité que nos spectateurs français ont depuis longtemps abandonnée. A Milan particulièrement, quelque affection que l'on ait l'habitude de témoigner à un artiste, s'il se néglige un jour, s'il n'apporte pas à son exécution le soin ordinaire, si l'on s'aperçoit d'un manque de conscience ou d'énergie de sa part, on a vite fait de le rappeler à l'ordre, et lestement on lui rend, sans qu'il se puisse méprendre, le sentiment du respect qu'il doit au public. Il ne serait pas mal qu'en France on recommençât à agir de même envers quelques-uns de nos chanteurs, qui parfois en prennent un peu trop à leur aise et semblent traiter le public avec un dédain que celui-ci ne devrait jamais supporter.

PLIÉ. — En termes de danse, c'est l'action qui consiste à plier rapidement le genou, pour prendre ensuite son élan et tendre la jambe dans un mouvement différent.

PODIUM. — Dans les cirques et les amphithéâtres romains, le *podium* était un soubassement bordé d'une balustrade, élevé d'environ dix-huit pieds au-dessus de l'arène, qu'il bornait, et qui était destiné à l'empereur, aux magistrats curules, aux vestales, qui y étaient assis sur des chaises d'ivoire, *sellæ curules*. Devant le podium s'étendait une grille qui en empêchait l'accès aux bêtes féroces.

POÈME. — Dans un opéra, c'est la pièce proprement dite, ce qu'on appelle aussi le livret (Voy. ce mot). Le poème est l'œuvre de l'écrivain, comme la partition est l'œuvre du compositeur. En ce qui concerne l'opéra-comique, une certaine habitude théâtrale fait appliquer le nom de poème à toute la partie dialoguée, et le nom de chant à toute la partie musicale. C'est ainsi qu'on dira, dans le premier sens : « Le poème de cet opéra est bien mauvais, » pour indiquer que la pièce est mal construite ; et dans le second : « Il y a beaucoup de poème dans cet ouvrage, » pour faire comprendre que le dialogue parlé y occupe une place très importante.

POÈME SYMPHONIQUE. — Voy. ODE-SYMPHONIE.

POÈTE. — On donne volontiers le nom de poète dramatique à l'écrivain qui fait des pièces de théâtre en vers. Jadis, alors que l'on ne connaissait guère que deux genres, la tragédie et la comédie en vers, on employait, pour caractériser le genre des auteurs, les deux expressions de poète tragique et poète comique. Aujourd'hui, on donne surtout le nom de poète à l'écrivain scénique dont la spécialité est d'écrire des livrets d'opéra, et cela non parce qu'il y met beaucoup de poésie, mais parce qu'il est obligé de tracer des vers ou quelque chose d'approchant.

POINT D'ORGUE. — Le point d'orgue est un repos placé sur l'une des dernières notes d'un morceau et pendant lequel, l'accompagnement cessant d'une façon absolue, le virtuose exécutant, qu'il soit chanteur ou instrumentiste, se donne carrière pour exécuter un trait plus ou moins développé, mais toujours brillant, rapide, et qui amène la conclusion du morceau sur la cadence finale, que reprend tout l'orchestre et qui termine avec éclat. Dans les morceaux de musique instrumentale, et lorsque le point d'orgue prend de grands développements, on lui donne le nom de *cadenza*.

POINTES. — Terme de danse. On donne ce nom à un effet très particulier, que la danseuse obtient en tenant ses pieds en quelque sorte perpendiculaires au plancher, et en marchant ou, pour mieux dire, en glissant presque sur les pointes avec légèreté et rapidité, effleurant à peine le sol. C'est là l'une des plus grandes difficultés de la danse. Il y a des danseuses qui ont des *pointes* véritablement surprenantes.

POIS PILÉS. — C'est le nom singulier que le peuple de Paris donnait, vers la fin du quinzième siècle, aux farces que représentaient les clercs de la Basoche. Le Duchat, dans ses notes sur *le Baron de Fœneste,* explique ainsi cette locution : « On appeloit *pois-pilés* le marc des pois dont on a tiré la purée. De là ce nom a été donné à ces comédies informes mêlées de sérieux et de burlesque, jouées en France sous François Ier et continuées jusque sous le règne de Louis XIII. »

POLÉMIQUE (LA) AU THÉATRE. — On sait que les Grecs ne se gênaient en aucune façon pour introduire la satire personnelle sur la scène, y tracer audacieusement les portraits des personnages en vue, et jeter directement le ridicule ou la calomnie sur les citoyens les plus intègres et les plus illustres. L'exemple donné si fréquemment par Aristophane est resté fameux, et la licence devint telle sous ce rapport que les magistrats durent prendre pour l'arrêter les mesures les plus sévères. Chez nous, au dix-septième siècle, on vit la satire répondre à la satire, et une véritable polémique s'établir entre deux théâtres, qui se répondaient l'un l'autre à l'aide de pamphlets scéniques.

C'est à propos de *l'École des Femmes* que le public parisien put jouir de ce spectacle curieux et nouveau. Boileau avait dit à Molière, à propos de ce chef-d'œuvre :

En vain mille jaloux esprits,
Molière, osent avec mépris
Censurer un si bel ouvrage ;
Ta charmante naïveté
S'en va pour jamais d'âge en âge
Enjouer la postérité.

ce qui prouve bien que tout le monde n'était pas de l'avis de Boileau. On reprochait à Molière de l'impureté, de l'immoralité et surtout de l'irréligion, comme si déjà l'on pressentait *Tartuffe.* Pour répondre à des censures qui n'étaient pas seulement injustes, mais qui voulaient se faire odieuses, Molière resta sur son terrain et fit jouer *la Critique de l'École des Femmes,* dans laquelle il mettait les rieurs de



son côté en malmenant comme on sait ses détracteurs. Cela ne fut pas du goût de tout le monde, et tout d'abord Boursault, l'honnête et loyal Boursault, à qui des intéressés eurent l'habileté de faire croire que Molière avait voulu le représenter dans le Lysidas de *la Critique,* écrivit et fit représenter à l'Hôtel de Bourgogne une petite comédie intitulée *le Portrait du peintre* ou *la Contre-critique de l'École des Femmes,* tandis que de Visé, le futur rédacteur du *Mercure galant,* faisait imprimer une

autre comédie qui ne semble pas avoir paru à la scène : ***Zélinde*** ou ***la Véritable critique de l'École des Femmes et critique de la critique.*** Boursault avait fait un impair; Molière le lui prouva bientôt en donnant, sur le conseil même de Louis XIV, dit un biographe, *l'Impromptu de Versailles,* dans lequel, en compagnie de bien d'autres, il était fustigé d'importance, ainsi que la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, qui avait donné asile à son pamphlet. Cette dernière ne voulut pas être en reste avec Molière, et répondit à *l'Impromptu* par deux autres comédies, l'une, de Villiers, l'un de ses acteurs, intitulée *la Vengeânce des marquis* ou *Réponse à l'Impromptu de Versailles;* l'antre, de Montfleury, ayant pour titre *l'Impromptu de l'Hôtel de Condé.* Mais Molière, dont la première riposte avait été terrible, se sentait assez fort de son succès pour dédaigner de répondre de nouveau.

Je ne sache pas, dans l'histoire de notre théâtre, un autre exemple de polémique de ce genre. Je ferai remarquer seulement que quelques années après, un misérable, Le Boulanger de Chalussay, dirigeait contre Molière, sous la forme d'une lourde comédie en cinq actes et en vers, un indigne pamphlet scénique, qui d'ailleurs ne fut pas représenté; il avait formé le titre de cette comédie d'une anagramme du nom de Molière : *Elomire hypocondre* ou *les Médecins vengés.* On peut constater aussi, à titre de curiosité, que, de même qu'après *l'École des Femmes* Molière en avait fait paraître *la Critique,* Regnard donna *la Critique* de son *Légataire universel,* Le Sage *la Critique* de son *Turcaret,* et que Destouches, à la suite de son *Philosophe marié,* donna *l'Envieux* ou *la Critique du Philosophe marié.*

POLICE DES THÉATRES. — A Paris, la police des théâtres relève du préfet de police; elle appartient, en province, à l'autorité municipale; elle est exercée partout par un commissaire de police, qui doit assister à chaque représentation et qui est chargé de la surveillance de la salle et de la scène. Les amateurs de spectacle sont d'ailleurs beaucoup plus paisibles aujourd'hui qu'ils ne l'étaient jadis; l'histoire du théâtre en fait foi, et, s'il en était besoin pour le croire, on pourrait rappeler qu'il y a un peu plus d'un siècle on jugeait nécessaire la présence à l'Opéra non seulement d'une garde considérable, mais encore d'un grand nombre d'officiers et de sous-officiers à qui l'on accordait leurs entrées à ce théâtre pour que, le cas échéant, ils pussent maintenir le bon ordre et la tranquillité. « Les officiers des deux compagnies des mousquetaires y entrent tous, disait un annaliste, et c'est une espèce de nécessité qu'il y en ait un ou deux, comme à la Comédie [-Française] pour empêcher le désordre : les officiers à hausse-col ont leurs places à l'amphithéâtre, et les maréchaux-des-logis, brigadiers et sous-brigadiers, au parterre. A l'égard de l'état-major du régiment des Gardes, il fut réglé par M. de Pontchartrain, au mois d'octobre 1704, que le major, l'aide-major de semaine et le sergent-major y auroient leur entrée à l'amphithéâtre. Le commandant du guet a aussi ses entrées à tous les spectacles, afin d'entretenir la tranquillité et d'arrêter ceux qui feroient quelque désordre (1). »

Une ordonnance de police du 1er juillet 1864 règle ainsi qu'il suit les mesures à prendre pour assurer la police des théâtres :

Art. 22. — Les agents de l'autorité supérieure doivent être mis à même d'exercer dans chaque théâtre une surveillance quotidienne, tant au point de vue de la censure dramatique que dans l'intérêt de l'ordre et de la sécurité publique.

Art. 23. — Il y aura un bureau pour les officiers de police et un corps de garde.

Art. 24. — Un commissaire de police est chargé de la surveillance générale de chaque théâtre. Une place convenable lui sera assignée dans l'intérieur de la salle.

Art. 25. — Tout individu arrêté, soit à la porte du théâtre, soit à l'intérieur de la salle, doit être conduit devant le commissaire de police, qui statuera.

Art. 26. — La garde de police est spécialement chargée du maintien de l'ordre et de la libre circulation du dehors du théâtre, ainsi que de l'exécution des consignes relatives aux voitures. Elle ne pénétrera dans l'intérieur de la salle que dans le cas où la sûreté publique serait compromise ou sur

(1) *Les Spectacles de Paris*, 1759.

la réquisition du commissaire de police. (Voy. GARDE (La) AU THÉATRE.)

POLICHINELLE. — L'un des types les plus fameux de notre théâtre populaire, qui fit fortune naguère aux spectacles des grandes foires parisiennes, et qui, après avoir brillé encore dans la pantomime, continue aujourd'hui de faire la joie de nos enfants dans les baraques de marionnettes.

Les Roussel passeront, les Janots sont passés ;
Lui seul, toujours de mode, à Paris comme à Rome,
Peut se prodiguer sans s'user ;
Lui seul, toujours sûr d'amuser,
Pour les petits enfants est toujours un grand homme.

Ainsi parlait Arnault dans une de ses plus jolies fables, *le Secret de Polichinelle,* et il parlait bien en vérité ; car la gloire de Polichinelle n'est pas près de s'éteindre, et après avoir fait rire nos pères, nos grands-pères et nos bisaïeuls, après nous avoir divertis nous-mêmes, il réjouira encore nos enfants et nos arrière-petits-enfants.

Qui d'entre nous, en effet, n'a pas ri de bon cœur, et plus d'une fois, à la vue de cette face enluminée, aux grands yeux effrontés, au nez camard, au menton crochu, aux cheveux de laine blanche frisés, à l'aspect de ce corps étrange, dont une bosse énorme retombe par devant, dont une bosse énorme remonte par derrière ? qui n'a admiré ce costume tout clinquant, tout brillant, tout reluisant de paillettes et de galons, ce costume mi-parti rouge et bleu, dont le pourpoint est modelé sur les difformités de l'individu, dont la culotte collante est rattachée à des bas bien blancs, tandis que les pieds sont chaussés de galoches bruyantes, et que la tête est couverte d'un tricorne pareil au vêtement ? Qui a pu retenir sa joie en entendant le rire de Polichinelle, ce rire strident et gouailleur, en écoutant cette voix enrouée rendue si singulière par l'usage de la *pratique,* en voyant ce héros burlesque battre et rosser tout le monde, et sa femme, et son voisin, et son chat, et son chien, et l'archer, et l'apothicaire, et le commissaire, et le bourreau, et jusqu'au diable lui-même, en attendant que le diable, qui ne saurait périr sous le bâton même de Polichinelle, prenne sa revanche et emmène en enfer cet ivrogne incorrigible, qui a toujours été un satirique ardent et un orateur sans vergogne et sans scrupule ?

Elle date de loin, la renommée de notre Polichinelle, car il faut remonter jusqu'à la fin du seizième siècle pour en trouver les premières traces ; et, quoi qu'on en ait pu dire, ce Polichinelle est bien à nous, c'est le vieux sang gaulois qui coule dans ses veines, et il n'a rien à démêler avec le *Pulcinella* napolitain, qui est un tout autre type et auquel il ne ressemble



Deschars, danseur de l'Opéra, en costume de Polichinelle. (XVII[e] siècle.)

en aucune façon. Polichinelle excitait déjà depuis longtemps le rire des Parisiens lorsque, vers 1630 ou 1640, il faisait partie des marionnettes du fameux Brioché, établi alors sur la rive gauche de la Seine, à la porte de Nesle, en face le Louvre. Plus tard, nous le retrouvons en pleine vogue sur nos théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, soit en chair et en os, soit encore à l'état de simple marionnette, avec ses allures dévergondées, son langage volontairement grossier, sa verve impitoyable et sa malice railleuse. Nous le voyons alors au spectacle de Francisque, son image trônant en pied sur le rideau d'avant-scène avec cette crâne devise :

J'en valons bien d'autres !

et ayant à sa solde, pour lui faire des pièces àsa taille, trois des écrivains les plus renommés du temps, Le Sage, qui avait donné déjà ses deux chefs-d'œuvre : *Gil Blas* et *Turcaret*, Fuzelier et d'Orneval. Il régnait aussi aux Marionnettes de La Place, puis à celles de Bienfait, où un autre auteur, Carolet, prenait sur tout soin de sa personne. C'est alors que Polichinelle, furieux des entraves que lui suscitaient les grands théâtres, toujours jaloux des succès des petits, donna carrière contre eux à sa verve satirique, en les parodiant de toutes façons et sans ménagement. Cela eût pu lui porter malheur; mais il arriva à Polichinelle ce qui arrive souvent en France : c'est que son esprit le sauva, et voici comme.

Le Sage, Fuzelier et d'Orneval avaient donné aux Marionnettes de La Place, sous le titre de *Pierrot Romulus*, une parodie de *Romulus*, tragédie de La Motte, que représentait alors la Comédie-Française. Cette parodie obtint un succès fou, à ce point qu'on la jouait depuis dix heures du matin jusqu'à deux heures de la nuit, et que le Régent, qui voulut s'en régaler, se la fit jouer après deux heures du matin. Les Comédiens-Français, toujours gourmés et sérieux, étaient peu flattés de cette escapade des Marionnettes; ils voulurent en arrêter l'essor, et faire taire Pierrot et Polichinelle. Baron, qui, malgré son grand âge, se faisait vivement applaudir dans le rôle de Romulus, fut chargé de porter la parole en leur nom devant le duc de La Vrillière, auquel il fit une noble harangue. Polichinelle, qui avait été appelé pour se défendre, s'en tira, selon son habitude, par une forte gauloiserie, que le grave Mathieu Marais ne craint pas de rapporter ainsi dans son Journal, et dont j'espère que mes lecteurs ne s'effaroucheront pas trop, étant données les coutumes du personnage : « Il n'avait point, disait-il, l'éloquence nécessaire pour répondre à un aussi beau discours, et il ne dirait que deux mots. Depuis plus de cinq cents ans (on voit qu'il faisait remonter haut son origine) Polichinelle était en possession de parler et de péter; il demandait à être conservé dans ce double privilège, ce qui fut reconnu de toute justice. Les comédiens, et Baron lui-même, ne purent que rire de ce burlesque plaidoyer avec le reste de l'auditoire. »

Cependant, s'il était permis à Polichinelle de parler et de.... chanter, ce n'était qu'au prix d'une de ces entraves tyranniques qu'on imposait toujours aux petits théâtres : il devait avoir constamment dans la bouche cette *pratique*, qui, faite pour le gêner, a fini par donner à son langage un caractère si excentrique et si curieux. On sait ce qu'est la pratique : une sorte de petit sifflet de métal qui semble infliger à celui qui s'en sert un enrouement perpétuel et excessif. Peut-être tout le monde ne se rappelle-t-il pas l'aventure dont, à ce sujet, Charles Nodier a été le héros, — ou la victime. Nodier adorait les paillasses, les parades, les marionnettes et Polichinelle, et il faisait de longues stations devant les baraques des uns et des autres. Un jour, s'arrêtant à celle de Polichinelle, et causant, comme cela lui arrivait quelquefois, avec le « directeur » de la petite troupe de bois, il lui demanda quelques renseignements sur la pratique et sur la façon dont il s'en servait. Celui-ci ne se fit pas prier pour le satisfaire, et, donnant une leçon à Nodier, lui montra les moyens de parler intelligiblement avec cet instrument. Nodier cherchait à profiter des conseils, s'exerçait en conscience, et, tout en mettant et remettant la pratique entre ses dents, dit au bonhomme qu'il s'étonnait qu'on n'avalât pas quelquefois cet engin minuscule. — « Oh! réplique celui-ci; ça arrive bien quelquefois, mais ce n'est pas dangereux. Tenez, celle que vous tenez là, je l'ai déjà avalée trois fois. » On voit d'ici la tête de Nodier!

Au reste, la pratique est de tradition avec Polichinelle, et l'on s'étonnerait autant de le voir sans elle que de voir Arlequin sans sa batte ou Crispin sans son manteau. Nous savons d'ailleurs maintenant où en faire remonter l'origine. Ce qui est moins facile, c'est de connaître l'origine des hautes échasses dont le Polichinelle en chair et en os, le Polichinelle de la pantomime, se servait souvent, et avec lesquelles il dansait si adroitement et d'une façon si singulière (1). J'ai eu beau chercher,

(1) Cette danse, avec ou sans échasses, est caracté-

j'avoue que je n'ai pu arriver à percer ce mystère.

Quoi qu'il en soit, Polichinelle reste glorieux, populaire et invincible. Vous pouvez continuer de l'aller voir chaque jour, sous les quinconces des Tuileries, dans sa petite baraque, et vous le trouverez toujours, avec sa pratique et son gros bâton fendu, cognant sa femme, battant les gendarmes, rossant le commissaire, frappant sur tout et sur tous, jusqu'au moment où il finit par être pendu par le bourreau ou emmené par le diable. Le tout aux rires et aux applaudissements d'une foule mignonne de bambins et de fillettes, auxquels



Le rideau de l'Opéra-Comique avec le portrait de Polichinelle, d'après une vignette du *Théâtre de la Foire,* publié en 1721.

il procure une de ces joies que l'enfance n'oublie pas et qui deviennent pour l'homme un de ses souvenirs les plus chers.

POLONAISE. — La polonaise (*polacca,* en italien), dont le nom indique suffisamment l'origine, est un air soit chanté, soit dansé, dont l'allure est pleine de brillant et de noblesse, et qui est écrit en rythme ternaire sur un mouvement modéré. Son accent caractéristique est obtenu par une syncope qui relie le

---

ristique et traditionnelle; elle s'exécute sur un air spécial, rythmé à deux-quatre, et qui a nom *la Polichinelle.*

premier au deuxième temps. La polonaise avait une grande vogue à la fin du dix-huitième siècle et au commencement de celui-ci, et on l'a parfois introduite dans les opéras. Meyerbeer en a placé une superbe dans sa musique de *Struensée.*

POLYMNIE. — L'une des neuf muses révérées par la Grèce antique. Elle présidait à la poésie lyrique et à la pantomime, et quelques écrivains lui attribuaient l'invention de l'harmonie. Certains monuments antiques la représentent debout, la main droite élevée, enveloppée dans sa draperie, et son menton reposant dessus; d'autres la figurent avec une simple couronne de fleurs dans les cheveux, qui sont modestement disposés; « les perles leur prêtent parfois leur candeur, et parfois aussi les pierreries leur éclat; elle est habillée d'un vêtement blanc sur lequel le laurier d'Apollon tombe en élégantes guirlandes. Elle tient aussi un sceptre de la main gauche, non celui de la royale Melpomène, du commandement, mais le sceptre qui soumet les esprits, et impose l'admiration à ceux qu'il subjugue. » Quelquefois enfin un masque est à ses pieds, et c'est alors qu'elle est la muse de la pantomime, et justifie un vers d'Ausone dont le sens exact est celui-ci : *Polymnie exprime tout de la main, et parle du geste.*

PONT-NEUF. — C'est sous ce nom qu'on désigne les vieux airs de vaudeville ou de chanson qui sont depuis longtemps entrés dans le domaine public et dont chacun connaît les titres ou les *timbres* (Voy. ce mot). Les airs de nos vieilles chansons : *Au clair de la lune, M. de Malbrough, J'ai du bon tabac,* constituent autant de ponts-neufs, de même que ceux connus sous ces titres : *Dans les gardes françaises, Que ne suis-je la fougère? Va-t'en voir s'ils viennent, Jean,* etc. Cette appellation de *pont-neuf* vient de ce qu'autrefois, particulièrement au dix-septième siècle, le Pont-Neuf était le rendez-vous de tous les chanteurs ambulants de Paris, qui débitaient là leur marchandise, et faisaient entendre à tout venant les airs faciles et naïfs de ces chansons, qu'on baptisa de la sorte pour les caractériser. Aussi, lorsqu'on veut parler d'un air plat, trivial, sans accent et sans couleur, on dit dédaigneusement : *C'est un pont-neuf.* Pendant plus d'un siècle, les ponts-neufs classiques ont défrayé à eux seuls toute la musique de nos théâtres de vaudeville.

PONT VOLANT. — Les ponts volants sont des ponts très légers, placés dans les dessus du théâtre, parallèlement à chaque *rue* du plancher de la scène, pour permettre aux machinistes de passer d'un côté à l'autre de celle-ci afin d'aider et d'activer la manœuvre des décors. Ces passerelles légères et branlantes ne sont point sans offrir certains dangers, et il faut l'adresse, l'habitude et la hardiesse des machinistes pour oser s'y aventurer comme ils le font chaque jour. — On trouvera, au mot CINTRE, la description du pont volant.

PORTE DE COMMUNICATION. — On ne communique de la scène à la salle d'un théâtre, et *vice versâ,* que par une ou deux portes situées de l'un ou des deux côtés de la scène, à l'entrée des coulisses, et qui reçoivent le nom de *portes de communication.* Ouvertes pendant le jour, pour les besoins incessants du service, ces portes sont strictement fermées à l'heure du spectacle, et ne laissent passage qu'au directeur et aux chefs de l'administration, qui seuls en possèdent la clef.

PORTER. — Au théâtre, on dit d'une scène, d'une situation, d'un effet, qu'ils « ont porté, » lorsqu'ils ont produit sur le spectateur l'impression qu'on en attendait et qu'ils ont atteint le but auquel on visait. « Telle scène a bien porté, » dira-t-on à l'issue d'une première représentation, ou : « tel effet n'a pas porté. »

Ce mot comporte encore au théâtre une autre signification. On dit d'un comédien d'un talent secondaire, mais qui, chargé d'un très beau rôle, y a produit beaucoup d'effet, qu' « il a été porté par son rôle. » Cela veut dire que le public l'aurait accueilli avec beaucoup moins de chaleur si le rôle eût été moins brillant, parce qu'il n'y aurait pas trouvé l'occasion d'effets relativement faciles et tout indiqués.

PORTER LE COSTUME. — Savoir bien

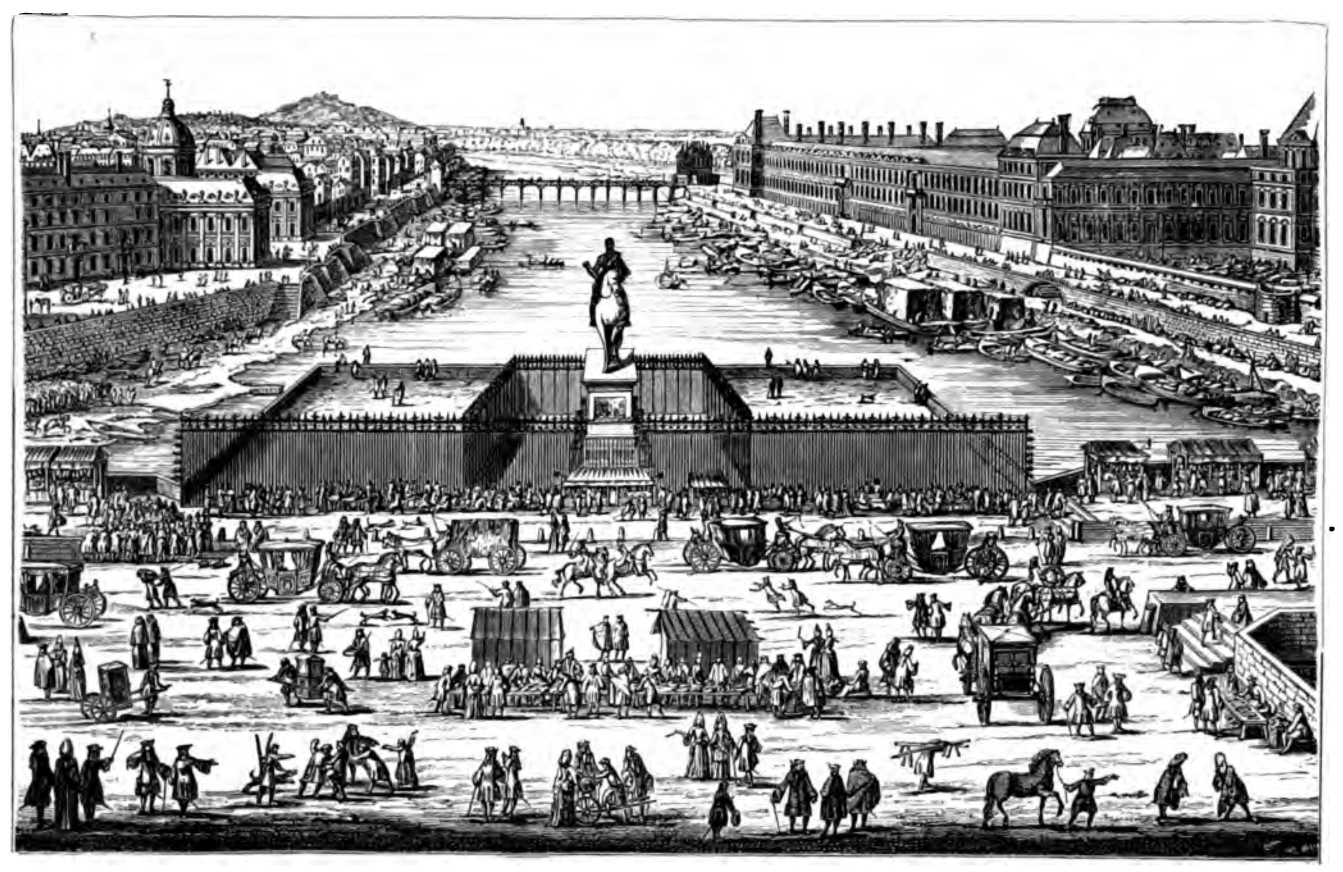


PLANCHE XXX. — Vue du Pont-Neuf en 1702, avec les bateleurs et chanteurs de complaintes ou *ponts-neufs*.

porter le costume, quel qu'il soit, avec aisance, avec grâce, avec goût, n'est pas l'une des moindres qualités du comédien. Se mouvoir avec facilité sous le casque et la cuirasse d'un preux, avoir la noblesse que comportent l'habit à éventail et l'ample perruque à la Louis XIV, la grâce qui caractérise l'ajustement Louis XIII, la désinvolture que réclament le costume Louis XV et le costume Louis XVI, ne paraître point gêné sous la robe d'un moine, sous le pourpoint d'un reître ou sous l'habit d'un paysan, et donner à chaque personnage la tournure, la démarche et les manières qu'exige son habillement particulier, ce n'est point là chose aisée et qui s'acquière du premier coup. Aussi n'est-ce pas un éloge banal à faire d'un comédien que de dire qu' « il porte bien le costume. »

PORTANT. — Voy. CHASSIS (Faux).

POSITIONS. — En termes de danse, on appelle *positions* les différentes façons dans lesquelles le danseur peut être placé lorsqu'il va commencer un pas.

POSTSCENIUM. — Les Romains donnaient ce nom à la partie du théâtre située derrière la scène, celle où se retiraient les acteurs pour changer de costume, se reposer et se dérober aux regards du public. Le postscenium, sous ce rapport, semble avoir rempli, dans les théâtres antiques, tout à la fois l'office du foyer et des loges dans nos théâtres modernes.

POT POURRI. — On appelle ainsi une longue chanson dont chaque couplet est écrit sur un air différent et connu. Littérairement, le pot pourri est une chanson plaisante, et le plus souvent une parodie; musicalement, c'est une suite de ponts-neufs. Ce genre était très en vogue il y a soixante ou quatre-vingts ans. Désaugiers a écrit des pots pourris qui sont restés célèbres (1).

POULAILLER. — Désignation familière qu'on appliquait naguère à la galerie supérieure de certains théâtres populaires, celle qui recevait presque officiellement le nom de *paradis* (Voy. ce mot).

POURTOUR. — Dans certains théâtres, où le tour de l'orchestre et du parterre n'est pas occupé par la série de loges dites *baignoires*, qu'on y rencontre le plus souvent, ces loges sont remplacées par une galerie circulaire qui prend le nom de *pourtour*, et qui est divisée en stalles.

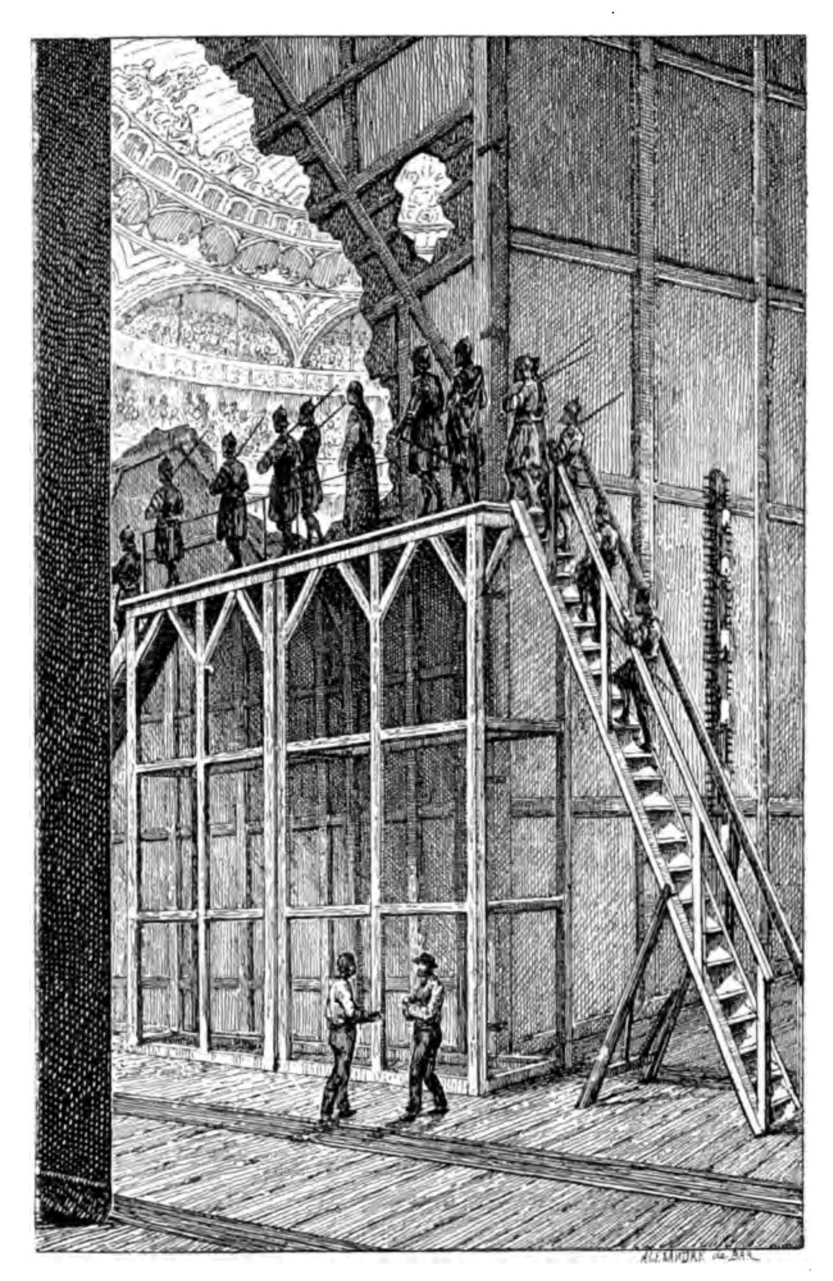
PRATICABLE. — Un praticable est un fragment de décor en charpente, formant un exhaussement sur le sol de la scène et représentant soit un accident de terrain, soit une construction, soit un objet quelconque sur lequel une ou plusieurs personnes peuvent monter, marcher, se mouvoir. Parfois le praticable est caché à l'œil du spectateur; par exemple, lorsqu'il s'agit de faire voir un personnage à une fenêtre, comme Rosine au premier acte du *Barbier de Séville;* ici, l'actrice doit gravir un escalier pour se présenter à cette fenêtre, et cet escalier, placé dans la coulisse, est ce qu'on appelle un praticable. Mais le plus souvent le praticable est placé sur la scène même; ainsi, le pont du vaisseau de *l'Africaine* et de celui d'*Haydée,* l'escalier des *Huguenots,* le pont et les montagnes de *Guillaume Tell* sont autant de praticables. Tel de ces praticables, extrêmement compliqué, part de l'avant-scène pour s'élever insensiblement, aux derniers plans, presque jusqu'au cintre : c'est le comble de l'art du machiniste, qui produit parfois ainsi des effets saisissants et grandioses.

PRATIQUE. — C'est ainsi qu'on appelle l'espèce de petit sifflet de métal dont se sert celui des teneurs de marionnettes qui fait par-

---

(1) On voit qu'au point de vue musical, le pot pourri n'est qu'un mélange, une sorte de macédoine. C'est pour cette raison que son nom est emprunté à un procédé culinaire du même genre, que l'abbé Tuet rapporte ainsi dans ses *Proverbes français* : — « C'était le bouilli qu'on faisait *pourrir* de cuire, et qui était composé de bœuf, de mouton, de veau, de lard et d'un grand nombre de différentes herbes. Ce salmigondis d'herbages et de viandes était servi à table dans le pot même où le tout avait cuit. »

ler Polichinelle, et qui donne au langage de celui-ci un caractère si étrange et si particulier. (Voy. POLICHINELLE.) Jadis, à l'époque où nos grands théâtres tenaient sous leur férule tous les petits spectacles et se montraient jaloux des succès même de Polichinelle et de ses com-



Effet d'un praticable.

pagnons de bois, ils avaient obtenu que les marionnettes de nos foires n'obtiendraient autorisation de parler ou de chanter qu'avec l'aide de la pratique. De là vient surtout l'usage de ce singulier instrument, dont Polichinelle a conservé la tradition.

PRÉLUDE. — Aujourd'hui que nos compositeurs dramatiques négligent généralement de faire précéder leurs opéras du morceau de musique instrumentale connu sous le nom d'*ouverture*, et qui nous a valu de si admirables chefs-d'œuvre, ils se bornent à écrire, en guise de préface symphonique, une courte introduction d'un seul mouvement, à laquelle ils donnent souvent le nom de prélude, et qui n'est pas autre chose en effet. — On donne aussi le nom de prélude à l'horrible charivari que, sous prétexte de s'accorder, font les musiciens de l'orchestre, dans certains théâtres, au moment où ils arrivent en vue du public et où le spectacle va commencer. Ce bruit antimusical n'est supporté que par les chefs d'orchestre qui n'ont pas la conscience du respect dû aux oreilles des spectateurs.



Mme Dorval (1800-1849), l'une des plus grandes artistes qui aient joué l'emploi des premiers rôles.

PREMIERS ROLES. — Classe de rôles d'une extrême importance, qui forment un double emploi, — pour les hommes et pour les femmes, — et qui exigent de ceux qui sont appelés à remplir cet emploi, avec les qualités du comédien proprement dit, l'étoffe, l'ampleur et l'autorité. Les premiers rôles sont d'un caractère sérieux, souvent dramatiques, parfois très pathétiques, et ne peuvent être tenus que par un artiste exercé, instruit par l'expérience, et brisé à toutes les difficultés de son art. En ce qui est du grand répertoire et pour ce qui concerne les hommes, on peut citer, comme types

de cet emploi, Alceste du *Misanthrope,* don Juan du *Festin de Pierre,* Durval du *Préjugé à la mode* (La Chaussée), le comte de Tufière du *Glorieux* (Destouches), Almaviva du *Mariage de Figaro,* Morinzer de *l'Amant bourru* (Monvel), Alceste du *Philinte de Molière* (Fabre d'Églantine) ; dans le répertoire moderne, appartiennent aux premiers rôles Bolingbroke du *Verre d'eau,* Richelieu de *Mademoiselle de Belle-Isle*, Charles-Quint de *Hernani.* Dans le genre du drame, le type de l'emploi des premiers rôles est celui de Buridan dans *la Tour de Nesle;* tous ceux créés par Frédérick Lemaître, par Bocage, par Mélingue, par Rouvière, par M. Dumaine, doivent être classés dans cet emploi.

Pour ce qui est des femmes, les deux rôles de Célimène du *Misanthrope* et d'Elmire de *Tartuffe,* bien que souvent classés dans les grandes coquettes, sont de véritables premiers rôles, au même titre que la comtesse du *Mariage de Figaro,* et, dans le répertoire moderne, Marion dans *Marion Delorme* et Mme de Prie dans *Mademoiselle de Belle-Isle.* Il arrive bien rarement que l'on trouve deux premiers rôles dans une même pièce ; cela s'est vu cependant, par exception, notamment dans *Angelo*, où ceux de la Tisbé et de Catarina ont été créés par Mlle Mars et Mme Dorval. Au reste, tous les rôles établis par cette dernière, soit à la Comédie-Française, soit aux boulevards, entre autres dans *Chatterton* et *Trente ans* ou *la Vie d'un joueur*, sont des premiers rôles.

Il y a aussi ce qu'on appelle les « grands premiers rôles, » qui exigent plus de force encore et plus de puissance que les précédents. Parmi ceux-ci on peut citer, pour les hommes, le comte de *la Mère coupable* et *Ruy Blas*, pour les femmes, Marguerite de Bourgogne de *la Tour de Nesle*, *Marie Tudor*, *Lucrèce Borgia*, et généralement tous ceux qui ont été créés par Mlle Georges. Enfin, il y a encore ce qu'on appelle les « premiers rôles marqués, » emploi qui n'appartient guère qu'aux hommes, car, en ce qui concerne les femmes, les rôles rentrant dans cette catégorie ou s'en approchant sont plutôt classés dans les « caractères » (Voy. ce mot) ; parmi les premiers rôles marqués prennent place le Ruy Gomès de *Hernani* et le don Quexada de *Don Juan d'Autriche*. Cette qualification de premiers rôles *marqués* leur vient de ce que les personnages qu'ils représentent sont âgés et ont les traits fortement accusés, *marqués*, physiquement. (Voy. EMPLOIS MARQUÉS.)

PRENDRE L'ACCORD, PRENDRE LE LA. — Voy. ACCORD (Prendre l').

PRENDRE DU SOUFFLEUR. — Certains comédiens, soit par paresse, soit par l'effet d'une mémoire rebelle, savent rarement leurs rôles, même ceux qu'ils jouent journellement, et sont obligés d'avoir toujours recours à l'aide du souffleur, qui est forcé de les suivre sans cesse avec attention et de leur envoyer le commencement de chaque phrase, sans quoi ils *resteraient en plan* (Voy. ce mot) à chaque instant. C'est là ce qu'en langage de théâtre, on appelle « prendre du souffleur. »

PRENDRE DES TEMPS. — Défaut insupportable chez certains comédiens, dont le débit devient d'une lenteur agaçante par la manie qu'ils ont de laisser écouler un silence entre chaque phrase, entre chaque période, parfois entre deux mots qui devraient être intimement liés l'un à l'autre. C'est ce qu'on appelle « prendre des temps. »

PRENDRE LE THÉATRE. — C'est adopter la profession de comédien, embrasser la carrière du théâtre. De quelqu'un qui a quitté un autre état pour se faire acteur, pour jouer la comédie, on dit qu'il a pris le théâtre, qu'il est maintenant au théâtre.

PRÉPOSÉE A LA LOCATION. — C'est le nom qu'on donne à l'employée chargée, dans chaque théâtre, du service de la location des places à l'avance. (Voy. BUREAU DE LOCATION.)

PRESTIDIGITATEUR. — Le prestidigitateur est un escamoteur d'une habileté supérieure, qui, au lieu d'exercer ses talents sur la place publique, les fait apprécier dans une salle de spectacle, devant une assemblée nombreuse et choisie. Certains prestidigitateurs sont d'ail-

leurs de véritables artistes, qui parfois appellent à leur aide la mécanique et la physique, ce qui leur a fait donner aussi le nom de physiciens. Ayant renoncé aux tours vulgaires et simples dont se contentaient leurs ancêtres, ils ont raffiné leur art, lui ont donné l'élégance et la grâce, et l'ont rendu tout à fait surprenant. Quelques-uns sont devenus justement fameux, et l'on sait les prodiges qu'ont opérés tour à tour ces prestidigitateurs qui avaient nom Pinetti, Bienvenu, Olivier, Comus, dont les « salons » ont été renommés, Comte, qui a exercé pendant trente ans ses talents dans un théâtre qui portait son nom, Robert-Houdin, qui a fait comme lui et dont le théâtre existe encore, Bosco, Robin, Philippe, Hamilton, Brunet et beaucoup d'autres que nous ne saurions citer.

PRÊTRESSES DE TERPSYCHORE. — Sous le Directoire, à l'époque où l'Opéra était devenu, pour les gens de bon ton, « le Temple d'Euterpe, » on ne désignait plus les danseuses de ce théâtre autrement que sous la qualification de *prêtresses de Terpsychore*. C'était une suite de la manie de retour à l'antique qui avait si complètement envahi la haute société parisienne.

PRIMA DONNA. — Voy. DONNA (PRIMA).

PRIMES. — Les statuts de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques établissent une rémunération égale pour tous les auteurs, de la part des théâtres qui jouent leurs pièces. C'est cette rémunération qui prend le nom de *droits d'auteur*. Mais la société n'empêche nullement ses adhérents d'exiger une prime lorsqu'un théâtre désire obtenir une pièce d'un auteur en renom; cette prime, qui s'élève parfois à cinq, dix, vingt mille francs, se trouve ainsi grossir d'autant les droits que l'écrivain doit percevoir pour la représentation de son œuvre. — Certains éditeurs, lorsqu'ils signent un traité avec un auteur ou un compositeur pour la publication d'un ouvrage nouveau, s'engagent, après lui avoir versé une première somme ferme pour l'achat de cet ouvrage, à lui payer une prime de tant si celui-ci atteint le chiffre de cent représentations. Souvent, lorsqu'il s'agit d'une œuvre lyrique, il y a trois primes successives, l'une à la cinquantième, la seconde à la soixante-quinzième, la dernière à la centième représentation.

PRINCESSES. — Au beau temps de la tragédie, les princesses formaient un double emploi de rôles féminins, les *jeunes princesses* et les *grandes princesses*, qui aujourd'hui rentrent respectivement dans ceux de *jeunes premières* et de *jeunes premiers rôles*. Parmi les jeunes princesses se trouvaient les rôles d'Iphigénie et de Zaïre dans ces deux tragédies; ceux d'Hermione dans *Andromaque* et de Camille dans *les Horaces* étaient compris dans les grandes princesses. Mlle Gaussin, Mlle Volnais, Mlle Bourgoin ont été, à la Comédie-Française, des princesses touchantes et pathétiques.

PRIVILÈGE. — C'est le nom qu'on donnait, à l'époque où l'exercice de l'industrie théâtrale était limité et réglementé par l'administration supérieure, à l'autorisation accordée par elle à un particulier d'ouvrir ou d'occuper et exploiter un ou divers théâtres. Être directeur de théâtre constituait en effet un privilège, puisqu'il fallait pour cela l'agrément du ministre compétent et un brevet signé de lui. On disait alors d'un directeur qu'il avait obtenu le privilège de tel théâtre, de telle ville, de tel arrondissement. (Voy. ARRONDISSEMENT THÉATRAL, BREVET, LIBERTÉ DES THÉATRES.)

PRIX DES PLACES AU THÉATRE. — Il n'est pas très facile d'être renseigné sur ce sujet, en ce qui concerne nos anciens théâtres. Parlant des commencements de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais, Lemazurier s'exprime ainsi : — « On ne sait pas positivement combien il en coûtait, tant à la galerie qu'au parterre, pour obtenir l'entrée de ces spectacles qui commençaient ordinairement à deux heures de l'après-midi, et finissaient vers les quatre heures et demie. Vingt-trois ou vingt-quatre ans avant que des comédiens français se fussent rendus sédentaires à l'Hôtel de Bourgogne, des comédiens italiens nommés

li Gelosi, que Henri III avait fait venir de Venise, jouèrent dans la salle des États à Blois pour un demi-teston par personne, et à Paris dans l'hôtel de Bourbon pour quatre sols. A la deuxième représentation des *Précieuses ridicules,* en 1659, le prix du parterre, qui était de dix sols, fut doublé en raison du grand succès de cette pièce, mais cette augmentation ne fut que passagère. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'en 1667 on payait quinze sols au parterre du théâtre du Palais-Royal occupé par la troupe de Molière : la preuve s'en trouve dans deux vers très connus de *l'Art poétique* (1). Cette fixation subsista jusqu'au 5 mars 1699 : alors le parterre fut mis à 18 sols, et le reste à proportion. Une nouvelle augmentation eut lieu le 10 février 1716. »

Les détails les plus précis que nous possédions sur le point qui nous occupe sont ceux qui se rapportent à la troupe de Molière, lorsqu'elle eut quitté le Petit-Bourbon pour s'établir au Palais-Royal. Ici, nous avons la série des prix des places, lesquels étaient ainsi fixés :

Théâtre (bancs sur la scène)...	5 liv. 10 s.
Billet de loge (premières).....	5 liv. 10 s.
Amphithéâtre	3 liv.
Loges hautes (deuxièmes).....	1 liv. 10 s.
Loges de troisième rang.......	1 liv.
Parterre....................	15 s.

Une affiche rimée de l'Hôtel de Bourgogne, datée de 1652, nous prouve que les prix étaient les mêmes à ce théâtre :

> Venez donc, tous les curieux!
> Venez, apportez votre trogne
> Dedans notre Hostel de Bourgogne;
> Venez en foule, apportez-nous
> Dans le parterre quinze sols,
> Cent dix sols dans les galeries.

Plus tard, ces prix furent augmentés, à diverses reprises, pour amener la possibilité de la perception du droit des pauvres. A la Comédie-Italienne, vers 1740, les places de premières loges étaient à 4 livres, celles de secondes loges à 2 livres. Sur l'Opéra, nous n'avons point de renseignements, sinon que certains chroniqueurs affirment qu'en 1671, aux représentations de *Pomone*, l'entrée au parterre coûtait un demi-louis d'or (11 liv. 10 sols), ce qui semble excessif.

Tant que les théâtres restèrent placés sous l'autorité directe et sous la surveillance du gouvernement, le tarif du prix des places, pour chacun d'eux, était fixé par l'administration supérieure, et aucune modification n'y pouvait être apportée sans le consentement de celle-ci. Aujourd'hui que l'industrie théâtrale est libre, les théâtres, à l'exception de ceux qui reçoivent une subvention, sont absolument maîtres de leur tarif, et peuvent le modifier à leur guise.

Pour donner une idée de l'augmentation qui s'est produite depuis soixante ans dans le prix des places au théâtre, nous allons faire connaître ici les tarifs de nos deux grandes scènes littéraire et musicale, la Comédie-Française et l'Opéra, en 1822 et en 1883 :

Comédie-Française.

1822.

Balcon, premières loges, orchestre, secondes de face et loges de la 1re galerie...........................	6 fr. 60 c.
Première galerie et secondes loges.	5 fr. 00
Troisièmes et petites loges.......	3 fr. 30
Parterre et 2e galerie............	2 fr. 20
Amphithéâtre..................	1 fr. 80

1883.

Avant-scène des 1res loges......	10 fr. 00
Loges du rez-de-chaussée, baignoires de face, 1res loges et avant-scène des 2es.........................	8 fr. 00
Baignoires de côté et fauteuils de balcon..........................	7 fr. 00
Loges de face du second rang et fauteuils d'orchestre..............	6 fr. 00
Loges découvertes du 2e rang....	5 fr. 00
Loges de côté du 2e rang........	4 fr. 00
Loges de face fermées du 3e rang.	3 fr. 50

(1) On connaît ces deux vers, célèbres en effet :

> Un clerc, pour quinze sols, sans craindre le holà,
> Peut aller au parterre attaquer *Attila.*

Mais l'écrivain fait erreur en les attribuant à *l'Art poétique;* c'est dans sa Satire IX que Boileau les a placés.

Avant-scène et loges découvertes du 3e rang, fauteuils de la 2e galerie.	3 fr. 00
Parterre	2 fr. 50
Troisième galerie, loges de face du 4e rang	2 fr. 00
Loges de côté du 4e rang	1 fr. 50
Amphithéâtre	1 fr. 00

Opéra.

1822.

Balcon	10 fr. 00
Premières loges d'avant-scène, fauteuils d'amphithéâtre et d'orchestre, et 2es loges de face	7 fr. 50
Baignoires, 2es loges de côté et 3es loges de face	6 fr. 00
Troisièmes loges de côté	4 fr. 00
Parterre et 5es en face	3 fr. 60

1883.

Premières loges d'avant-scène, d'entre-colonnes, de face, et fauteuils d'amphithéâtre	15 fr. 00
Baignoires d'avant-scène, 1res loges de côté, fauteuils d'orchestre	13 fr. 00
Baignoires de côté, 2es loges d'avant-scène, d'entre-colonnes et de face	12 fr. 00
Deuxièmes loges de côté	10 fr. 00
Troisièmes loges de face et d'entre-colonnes	8 fr. 00
Troisièmes loges d'avant-scène et de côté	6 fr. 00
Stalles de parterre	7 fr. 00
Quatrièmes loges de face	4 fr. 00
Quatrièmes loges d'avant-scène et de côté, amphithéâtre des quatrièmes, cinquièmes loges	2 fr. 50

PRIX DE ROME. — Chaque année, au mois de mai, l'Académie des Beaux-Arts ouvre pour la musique, comme elle le fait pour la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure, un grand concours de composition connu sous la dénomination de concours de Rome. Ce concours, réservé aux seuls musiciens français ou naturalisés tels, et accessible à tous ceux qui n'ont pas accompli leur trentième année, est divisé en deux épreuves. La première, ouverte à tous ceux qui veulent y prendre part (il n'est point besoin pour cela d'être élève du Conservatoire), prend le nom de concours préparatoire : les concurrents, dont le nombre est illimité, entrent en loge, où ils restent enfermés pendant six jours, ayant à écrire dans cet espace de temps une fugue vocale à quatre parties et un chœur à quatre voix avec accompagnement d'orchestre. C'est sur ce travail qu'ils sont jugés par le jury, lequel est composé des six membres de la section de musique de l'Académie et de trois autres compositeurs, élus par les concurrents. Quel que soit le nombre de ces concurrents, le jury n'en peut désigner que six au plus pour être admis au concours définitif. Pour ce dernier, les élèves admis entrent en loge une seconde fois, et il leur est accordé vingt-cinq jours pour mettre en musique une cantate ou scène lyrique à trois personnages dont les paroles ont elles-mêmes été mises et choisies au concours, et dont l'auteur reçoit une médaille de 500 francs. Cette cantate doit être écrite avec accompagnement d'orchestre, et celui ou ceux des élèves qui ont terminé leur partition avant le délai de vingt-cinq jours sont libres de sortir de loge.

Ce temps expiré, chaque concurrent choisit à son gré les chanteurs à qui il lui plaît de confier l'exécution de sa cantate, et ces cantates sont exécutées en présence du jury dont nous avons fait connaître la composition. Ce jury émet alors un vote *préparatoire* sur les œuvres qui lui sont soumises ; mais le vote définitif et l'attribution des récompenses sont réservés à l'Académie des Beaux-Arts tout entière, sections réunies, devant laquelle a lieu une nouvelle exécution, et il n'est pas sans exemple que ce dernier jugement détruise complètement l'effet du premier.

Le premier prix accordant à l'élève qui se le voit attribuer l'avantage d'une pension de 3,000 francs pendant quatre ans, à la condition de faire un voyage d'au moins deux ans en Italie et en Allemagne, l'Académie n'en peut décerner qu'un chaque année (1). Elle

(1) A moins qu'il n'en ait pas été décerné l'année précédente, ou qu'un pensionnaire soit mort au cours de sa pension. Dans ce cas, l'Académie a la faculté de décerner, s'il lui plaît, un deuxième premier prix; mais celui-

peut, à sa guise, accorder deux seconds prix et une ou plusieurs mentions honorables. Un autre avantage est attaché au premier prix de Rome : celui de faire représenter, à son retour en France, un ouvrage en un acte sur le théâtre de l'Opéra-Comique, à qui cette obligation est imposée par son cahier des charges. Il est vrai que cet avantage est beaucoup plus théorique que pratique, car la direction de l'Opéra-Comique, malgré la grasse subvention qu'elle reçoit de l'État, s'arrange presque toujours de façon à éluder une obligation qui n'a pourtant rien d'onéreux pour elle, et à frustrer indignement les jeunes compositeurs dans leurs plus légitimes espérances.

Herold, Halévy, Berlioz, Aimé Maillart, MM. Ambroise Thomas, Gounod, Victor Massé, Duprato, Massenet, etc., ont obtenu naguère le grand prix de Rome.

ci ne reçoit la pension que pour le temps qui reste à courir de celle qui se trouve libre.

PROCHAINEMENT. — Voy. INCESSAMMENT.

PROGRAMME. — Le programme d'une fête, d'un spectacle, d'un concert, c'est la nomenclature des pièces, des œuvres, des morceaux, des exercices qui composent la séance, inscrits dans l'ordre où ils doivent être représentés ou exécutés, avec les noms des artistes chargés de la représentation ou de l'exécution. — En province, les administrations théâtrales ont l'habitude de faire imprimer, un ou deux jours avant chaque représentation, des programmes absolument conformes à l'affiche du spectacle, et de les faire distribuer chez tous les particuliers que l'on sait amateurs de théâtre, afin de piquer leur curiosité et de les engager à assister à la représentation.

PROLOGUE. — C'est un discours, ou une action préliminaire, qui sert soit de préface, soit de point de départ à une œuvre théâtrale. L'abbé Sabatier de Castres le définit en ces termes :

L'objet du prologue chez les anciens, et originairement, étoit d'apprendre aux spectateurs le sujet de la pièce qu'on alloit représenter, et de les préparer à entrer plus aisément dans l'action, et à en suivre le fil. Quelquefois aussi il contenoit l'apologie du poëte, et une réponse aux critiques qu'on avoit faites de ses pièces précédentes. On n'a qu'à lire, pour s'en convaincre, les prologues des tragédies grecques et des comédies de Térence. — Les prologues des pièces angloises roulent presque toujours sur l'apologie de l'auteur dramatique dont on va jouer la pièce. — Les François ont presque entièrement banni le prologue de leurs pièces de théâtre à l'exception des opéras. On a cependant quelques comédies avec des prologues, telles que *les Caractères de Thalie*, *Ésope au Parnasse*, etc. Mais Molière ni Regnard n'ont point fait usage des prologues ; aussi il n'y a, à proprement parler, que les opéras qui ayent conservé constamment le prologue (1).

La première comédie en cinq actes et en prose qui ait été représentée sur un de nos théâtres, *les Corrivaux* (1562), œuvre d'un jeune poète mort à vingt ans de la peste, Jean de la Taille, était précédée d'un prologue à l'imitation des anciens, dans lequel l'auteur faisait son éloge au public : — « Il semble, Messieurs, disait ce prologue, à vous voir assemblés en ce lieu, que vous y soyez venus pour ouïr une comédie. Vraiment, vous ne serez point déçus de votre intention. Une comédie, pour certain ; vous y verrez non point une farce, ni une moralité. Nous ne nous amusons point en chose ni si basse, ni si sotte, et qui ne montre qu'une pure ignorance de nos vieux Français. Vous y verrez jouer une comédie faite au patron, à la mode et au portrait des anciens Grecs et Latins, une comédie, dis-je, qui vous agréera plus que toutes (je le dis hardiment) les farces et les moralités qui furent oncques jouées en France. Aussi avons-nous grand désir de bannir de ce royaume telles badineries et sottises qui, comme amères épiceries, ne font que corrompre le goût de notre langage. »

Les prologues des opéras de Quinault et Lully, qui ne tenaient à l'action par aucun lien, si

(1) Ici, l'auteur se trompe. Molière a fait plus d'une fois usage du prologue, témoin *Amphitryon*, *l'Amour médecin*, *la Princesse d'Élide*.

mince fût-il, ne formaient jamais qu'un long morceau d'adulation à l'adresse de Louis XIV. Cet usage se prolongea à l'Opéra pendant trois quarts de siècle, et ce n'est que dans *les Paladins,* de Rameau (1749), qu'on vit le prologue briller pour la première fois par son absence.

Dans le théâtre contemporain, le prologue n'est plus employé qu'exceptionnellement. Il y a une quarantaine d'années pourtant, un dramaturge qui eut de gros succès et qui jouit d'une réelle popularité, Bouchardy, le remit en honneur, et fit précéder presque tous ses mélodrames d'un prologue qui se passait quinze ou vingt ans avant le commencement de l'action proprement dite tout en la préparant, et dans lequel il était généralement question d'un enfant qui devenait ensuite l'un des principaux personnages de la pièce. Dans *le Sonneur de Saint-Paul*, *Gaspardo*, *Lazare le Pâtre* et plusieurs autres drames, Bouchardy a mis en œuvre ce procédé.

PRONONCIATION. — Une bonne prononciation, une articulation nette et précise, jointe à un organe à la fois sonore et flexible, est l'une des premières et des plus indispensables qualités d'un comédien. Celui qui ne saurait se défaire d'un accent provincial, qui serait affligé d'un zézaiement ou d'un grasseyement un peu accusé, devrait renoncer à tout jamais à entreprendre la carrière théâtrale.

PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE. — « La propriété littéraire est une propriété, » a dit M. Alphonse Karr, et tout fait espérer qu'un jour viendra où cette vérité axiomatique trouvera sa place dans les codes de toutes les nations. Il n'en est malheureusement pas encore ainsi, et la France, pays producteur par excellence au point de vue intellectuel, la France, dont le théâtre littéraire et musical défraie le monde entier, se voit bien souvent frustrée à l'étranger des droits qui devraient revenir aux auteurs d'œuvres impudemment traduites ou « adaptées, » pour nous servir d'une expression anglaise. Cependant, chaque anneé voit signer, avec une nation quelconque, quelque traité qui garantit les droits de nos écrivains et de nos compositeurs, et bientôt l'Amérique restera la seule à se livrer à l'aimable piraterie qui la met, sous ce rapport, au ban des peuples civilisés.

PRORATA. — Jadis, toutes les troupes de comédiens se gouvernaient en société ; aujourd'hui, à part une seule exception, fournie par la Comédie-Française, elles sont toutes régies par des directeurs qui prennent à leurs risques et périls l'entreprise d'un ou de plusieurs théâtres. Mais entre ces deux situations tranchées prit place, surtout en province, un état transitoire, pendant lequel les comédiens n'étaient ni tout à fait en société, ni tout à fait en direction. A cette époque, c'est-à-dire vers la fin du siècle dernier et le commencement de celui-ci, les troupes de province étaient administrées par des « chefs de société » qui engageaient des artistes en leur offrant des appointements fabuleux, mais hypothétiques, dont une très faible partie leur était « assurée, » c'est-à-dire garantie par ces entrepreneurs. Ces chefs de société promettaient aux comédiens des traitements de 400, ou 500, ou 600 francs par mois, sur lesquels ils leur assuraient 60, 80 ou 100 francs ; le reste ne devait venir qu'au cas où l'opération produisait des bénéfices considérables, et alors chaque artiste devait recevoir une partie de ces bénéfices au prorata de ce qui lui était promis. Mais ces bénéfices étaient divisés en parts, et le chef de la société commençait par prélever pour lui un certain nombre de ces parts, qui rendaient les autres à peu près illusoires : il avait d'abord une ou deux parts représentant la valeur du privilège (Voy. ce mot) dont il avait l'exploitation ; puis une, ou deux, ou trois parts pour son magasin, c'est-à-dire pour le matériel de costumes, de partitions, de brochures, qu'il mettait à la disposition de la société ; puis une ou deux parts affectées à son travail et à sa responsabilité d'administrateur ; puis une ou deux parts destinées à rémunérer son talent de comédien, que sais-je ? Bref, quand il s'était fait ainsi les parts du lion, quand il avait opéré à son profit tous ces prélèvements, il était bien rare qu'il restât quelque chose aux malheureux artistes sur les prétendus bénéfices, et le prorata

restait pour eux une simple chimère. Ce que voyant, ils préférèrent ne point courir des chances si aléatoires et se faire attribuer, sans espoir de surplus, des appointements un peu plus sérieux que ceux qui leur étaient assurés par les chefs de société. C'est alors que, peu à peu, ceux-ci se transformèrent en véritables directeurs, et que l'ancien régime des sociétés plus ou moins partageantes (plutôt moins que plus) finit par disparaître complètement.

PROSCENIUM. — Dans les théâtres antiques, c'était exactement ce que nous appelons aujourd'hui la scène, c'est-à-dire toute la plateforme élevée qui se trouvait bornée en avant par l'*orchestra*, et en arrière par le mur de la *scena*, mur qui constituait une des parties de l'édifice et n'était point mobile comme les toiles de fond de nos théâtres. Dans les théâtres grecs ou romains, le *proscenium* n'avait jamais la profondeur qu'atteint la scène des théâtres modernes ; il n'en avait pas besoin, les personnages du drame antique étant bien moins nombreux que ceux que l'on voit figurer aujourd'hui dans nos pièces, et le chœur des Grecs (que les Romains n'employèrent pas) faisant toutes ses évolutions dans l'*orchestra*.

PROSE. — Dans les commencements de notre théâtre, on n'admettait pas qu'une grande pièce pût être écrite en prose, et la répugnance du public sur ce point était invincible. Molière lui-même, comme nous l'allons voir, en fit la dure expérience. Pourtant, chose assez singulière, il semble que les premiers essais de pièces en prose furent non des comédies, mais des tragédies. Puget de la Serre donna en 1642 une tragédie en prose intitulée *Thomas Morus chancelier d'Angleterre* ou *le Triomphe de la foi et de la constance*, et en 1643 une autre pièce de même forme : *Climène* ou *le Triomphe de la vertu;* l'une et l'autre étaient fort mauvaises d'ailleurs, et l'auteur, qui ne s'en faisait pas accroire, malgré sa double qualité de conseiller d'État et d'historiographe de France, l'ignorait moins que personne, connaissant la valeur de sa plume ; la preuve en est dans ce fait qu'un jour, comme il venait d'entendre un très fâcheux discours, il s'en alla, dans une sorte de transport d'enthousiasme, embrasser l'orateur en lui disant : — « Ah ! Monsieur, depuis vingt ans j'ai débité bien du galimatias ; mais vous venez d'en dire plus en une heure que je n'en ai écrit dans toute ma vie ! » Du Ryer et l'abbé d'Aubignac donnèrent en 1645 chacun une tragédie en prose, l'une intitulée *Bérénice*, l'autre *Zénobie*.

Ces divers essais ne furent pas heureux. Mais Molière ne conquit pas davantage la faveur du public lorsqu'en 1665, après avoir donné quelques-uns de ses chefs-d'œuvre, entre autres *l'École des Femmes* et *le Tartuffe*, il s'avisa d'écrire pour la première fois une grande comédie en prose. Il s'agissait pourtant de *Don Juan*, qu'il donna au Palais-Royal quelques années après que l'Hôtel de Bourgogne eut représenté une pièce en vers de Villiers sur le même sujet, *le Festin de Pierre*. « Comme c'étoit, dit à ce sujet de Léris, une nouveauté presque inouïe alors qu'une pièce de cinq actes en prose, et que les François ne croyoient pas qu'on pût supporter une longue comédie qui ne fût pas rimée, on donna la préférence à celle de Villiers. » Il en fut de même tout d'abord, deux ans après, pour *l'Avare*, et cette fois c'est Grimarest, l'excellent biographe de Molière, qui nous l'apprend : — « A peine *l'Avare* fut-il représenté sept fois. La prose dérouta ce public. « Comment ! » disoit Monsieur le duc de... « Molière est-il fou, et nous « prend-il pour des benests, de nous faire es« suyer cinq actes de prose ? A-t-on jamais vu « plus d'extravagance ? Le moyen d'être diverti « par de la prose ! » Mais Molière fut bien vengé de ce public injuste et ignorant quelques années après : il donna son *Avare* pour la seconde fois le 9[e] septembre 1668. On y fut en foule, et il fut joué presque toute l'année ; tant il est vrai que le public goûte rarement les bonnes choses quand il est dépaysé. Cinq actes de prose l'avoient révolté la première fois ; mais la lecture et la réflexion l'avoient ramené, et il fut voir avec empressement une pièce qu'il avoit méprisée dans les commencemens. »

Aujourd'hui, chacun le sait, on écrit beaucoup plus de comédies en prose qu'en vers ; d'autre part, la tragédie en prose n'aurait sans doute pas plus de succès à cette heure qu'elle

n'en eut jadis ; quant au drame, il est généralement en prose, bien que les maîtres de l'école romantique, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Casimir Delavigne, lui aient souvent donné la forme poétique, et l'on sait avec quel succès ; plus récemment, M. Jules Barbier a fait représenter un drame superbe, *Jeanne d'Arc*, tout saillant de beaux vers et frémissant de patriotisme. Il est même arrivé qu'on a écrit des drames mêlés de vers et de prose, et le *Don Juan de Marana* d'Alexandre Dumas est conçu dans cette forme assez étrange (1). Il va sans dire que le mélodrame, le vaudeville, la féerie sont toujours en prose. Pour ce qui est de l'opéra-comique, on l'écrivait souvent en vers au dix-huitième siècle, et nombre d'auteurs de ce temps nous en ont laissé d'heureux exemples, Anseaume dans *l'École de la Jeunesse* et *le Tableau parlant;* Sedaine dans *les Femmes vengées;* Favart dans *la Fée Urgèle*, *la Belle Arsène*, *l'Amitié à l'épreuve*, *les Moissonneurs;* Desforges dans *l'Épreuve villageoise;* Marmontel dans *la Fausse Magie;* Hoffman dans *Stratonice*, *Euphrosine*, etc. Aujourd'hui, c'est une exception très rare, par ce fait que nos acteurs d'opéra-comique, très dédaigneux de toute espèce de qualités scéniques et déjà fort embarrassés de dire quelques lignes de prose, seraient absolument incapables de se tirer d'une pièce en vers et de débiter ceux-ci d'une façon à peu près convenable. Parmi les rares opéras-comiques modernes écrits en vers, nous nous bornerons à signaler deux des modèles du genre, dus tous deux à Th. Sauvage : *le Caïd* et *le Toreador*.

PROTAGONISTE. — C'est la qualification que l'on donnait, chez les Grecs, à l'acteur chargé du rôle le plus important dans la représentation d'une œuvre dramatique. L'acteur dont le rôle était secondaire s'appelait *deutéragoniste*, et celui dont le rôle venait en troisième ligne prenait le nom de *tritagoniste*. Aujourd'hui encore, les Italiens se servent du mot *protagonista* pour désigner l'artiste qui tient le rôle le plus important dans une œuvre dramatique ou lyrique.

(1) Ce n'est pas là le seul exemple qu'on ait de cette forme bizarre. En 1684, Scudéry faisait représenter *la Comédie des comédiens*, pièce en cinq actes dont les deux premiers étaient en prose et les trois autres en vers ; et en 1689, de Losne de Montchenay donnait une comédie en trois actes, *Mezzetin grand Sophi de Perse*, mêlée de vers et de prose. Shakespeare d'ailleurs avait donné les premiers exemples en ce genre.

PROTASE. — Dans la poésie dramatique des anciens, la protase formait la première partie de l'action scénique, celle dans laquelle le poète faisait connaître les caractères de ses personnages et préparait les éléments de l'exposition de son drame. Cette exposition était formée par l'épitase, laquelle aboutissait à la catastase, qui elle-même amenait la catastrophe (Voy. ces divers mots).

PROVERBE. — « On sait, disait un critique du dix-huitième siècle, que les *proverbes dramatiques* sont des espèces de petites comédies fort en usage aujourd'hui dans les sociétés à Paris et à la campagne. On prend un proverbe, sur lequel on arrange une action et quelques scènes qui servent à la développer. Ces bagatelles *in-promptu* amusent beaucoup les acteurs, ainsi que la société qui les écoute, et qui est convenue de n'être pas difficile. Tout le monde n'a pas le degré d'imagination nécessaire pour arranger ces petits drames, ni la gaieté dont ils ont besoin. M. de Carmontelle a fait les siens pour en épargner la peine à ceux qui voudront se procurer cet amusement. Ils pourront choisir ; il a mis des titres particuliers à la tête de chaque drame ; et le proverbe n'est qu'à la fin, pour laisser au lecteur la satisfaction de le deviner, comme une énigme. » Carmontelle est en effet l'inventeur, en France, de ce genre de petites pièces légères. Il aimait à jouer la comédie en société, ce qui était une rage au dix-huitième siècle, et c'est pour satisfaire ce goût général, partagé par lui, qu'il écrivit plus de cent petits proverbes scéniques, dont le succès fut considérable. — Un demi-siècle plus tard, un jeune homme de bonne famille, Théodore Leclercq, mû par le même sentiment que Carmontelle, c'est-à-dire le goût de jouer la comédie de société, employa le même moyen que lui pour le satisfaire, et, sans plus de prétention, écrivit de nombreux proverbes, qui furent publiés en-

suite et dont on fit plusieurs éditions. Lui-même disait, dans la préface du premier de ces recueils : « J'ai aimé à jouer des proverbes, et j'en ai fait. C'est toujours une nécessité d'en faire quand on aime à en jouer. » Les proverbes de Théodore Leclercq obtinrent aussi beaucoup de succès. — Mais, plus récemment, un grand poète, un grand écrivain, a publié sous ce titre : *Spectacle dans un fauteuil*, un recueil de comédies et de proverbes, qui, bien que dans sa pensée ils ne fussent pas destinés au théâtre, furent bientôt transportés sur la scène, où leur triomphe fut éclatant. On connaît ces petits chefs-d'œuvre, qu'Alfred de Musset avait écrits comme en se jouant, et qui sont l'une des gloires du théâtre moderne : *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, On ne badine pas avec l'amour, Il ne faut jurer de rien,* etc. Musset a donné certainement au proverbe dramatique sa forme la plus littéraire et la plus charmante. Auprès de lui il faut signaler quelques-uns des jolis proverbes, un peu précieux, mais pleins de grâce, de M. Octave Feuillet.

Dans un ballet de Benserade, *le Ballet des Proverbes*, dansé par Louis XIV en 1654, plusieurs proverbes étaient mis en action, et la scène changeait à chaque proverbe nouveau.

PUBLIC. — Se dit de l'ensemble des personnes réunies dans un théâtre, dans un lieu quelconque, pour y assister à un spectacle, quel qu'il soit. Nous n'avons pas à faire ici la physiologie du public de nos théâtres : cela nous mènerait trop loin. Nous dirons seulement que le public français est généralement fort expert en matière théâtrale, et que c'est à son intelligence, à son goût sous ce rapport, au sens particulier qu'il possède en cette matière que nous devons en partie la splendeur de notre théâtre, son éclat constant, sa supériorité sur celui de toutes les autres nations, supériorité qui ne s'est jamais démentie depuis plus de deux siècles et qui ne paraît pas près de s'éteindre.

PULCINELLA. — Le type le plus fameux et le plus original de la farce comique italienne, particulièrement chéri du populaire napolitain, dont il fait les délices. Avec sa casaque blanche serrée à la taille, sa large culotte blanche, son demi-masque noir, son chapeau mou et souple, Pulcinella, quoi qu'on en ait dit, n'a aucun rapport extérieur avec notre Polichinelle, qui est certainement bien français de naissance, et ressemblerait beaucoup plutôt à notre Pierrot, qui, lui, pourrait bien avoir une origine italienne. Toutefois Pulcinella, de même que Polichinelle, est un gouailleur, un satirique un peu cru, un peu vert, un peu cynique, qui se permet volontiers les plaisanteries les plus salées et qui recherche plutôt la propriété que la propreté des expressions. Ce caractère particulier lui vient de son origine même, que l'abbé Galiani, son compatriote, a fait connaître en ces termes :

Au siècle dernier, il y avait dans Acerra, ville de la Campanie Heureuse, une troupe de comédiens qui parcourait la province pour gagner quelque chose. Un jour ils débouchèrent dans une campagne où les paysans faisaient la vendange. Comme en cette occasion l'on buvait plus que de coutume et qu'hommes et femmes travaillaient de compagnie, la gaieté était vive, et chaque passant recevait son brocard. Les comédiens se virent à leur tour exposés aux railleries des vendangeurs ; mais, aguerris à cet exercice, ils commencèrent à répondre et à renvoyer saillies pour saillies. Or, parmi les villageois il y en avait un, nommé Puccio d'Aniello, à la face comique, au nez long, au teint hâlé, assez facétieux d'ailleurs, et d'esprit pointu. Les comédiens se mirent à le plaisanter tout particulièrement, et lui, il redoublait de lardons et de gausseries. Personne ne voulut céder, et on lutta à qui se moquerait le mieux ; les réparties devinrent plus aigres ; aux plaisanteries succédèrent les cris et les huées : ce fut une vraie bataille.

Finalement, le campagnard eut le dessus, et les comédiens, honteux, prirent le parti de s'en aller et revinrent en ville émerveillés. Remis de leur émotion, selon la coutume des gens de théâtre qui tirent profit de toute chose, ils pensèrent faire une bonne affaire s'ils engageaient dans leur compagnie ce *contadino* qu'ils avaient trouvé si facétieux et si spirituel ; ils lui firent des propositions et il les accepta. Ils parcoururent le pays avec leur nouveau bouffe, qui réussit à merveille et eut accès partout à la faveur de ses pointes : ce à quoi contribuèrent aussi son physique de caricature et sa tenue de campagnard, à savoir la camisole et le pantalon de toile blanche.



Pulcinella.

La troupe gagnait gros, et le nom de Puccio d'Aniello était célèbre. Au bout de quelques années, Puccio mourut; mais alors les comédiens le remplacèrent par un compagnon qui parut avec le même costume et le même masque. Il garda aussi l'ancien nom, mais adouci, et s'appela *Polecenella*. D'autres comiques suivirent l'exemple, et bientôt le masque de *Polecenella* se répandit dans tous les théâtres d'Italie et d'Europe.

M. Marc Monnier, dans son livre si intéressant : *l'Italie est-elle la terre des morts?* donne au nom de Pulcinella une origine un peu différente, quoique se rapprochant de celle-ci, puis il ajoute : — « D'où qu'il vienne, du reste, il est bienvenu à Naples, ce masque noir aux vêtements de Pierrot, qui fait encore la joie de la ville et de la cour. On ne sait au juste ce qu'il est, ni à quoi il sert dans les comédies; tour à tour stupide ou fourbe, dupeur ou dupe, honnête homme ou filou, ce n'est pas un caractère, ni même un type : c'est le personnage burlesque de la pièce, celui qui fait rire, bon gré mal gré, dès qu'il entre et quoi qu'il fasse, avant même qu'il ait dit un mot : voilà tout. »

Mais qui sait si, maintenant que l'Italie se croit appelée à régénérer le monde, à faire la loi à tous et à marcher de nouveau à la conquête de l'univers, elle ne va pas dédaigner son vieux Pulcinella, qui naguère causait sa joie et qui, seul, aux jours amers de douleur et d'esclavage, pouvait faire reparaître le rire sur ses lèvres?

PULPITUM. — Le *pulpitum* était, dans les théâtres antiques, la partie du *proscenium* (la scène) la plus rapprochée du spectateur, celle où venaient se placer les acteurs qui dialoguaient ensemble ou qui avaient à débiter un morceau de longue haleine. A part sa forme différente, le *pulpitum* était donc ce que nous appellerions aujourd'hui l'avant-scène. Chamfort se trompe lorsqu'il avance que *pulpitum* et *proscenium* n'étaient qu'une seule et même chose.

PUNCH. — Le type de Punch n'est autre que celui du Polichinelle anglais, gouailleur, satirique, sacripant comme le nôtre, ne craignant ni dieu ni diable, rossant tout le monde avec sa trique, depuis sa femme jusqu'au bourreau, ivrogne, colère, débauché, perdu de vices, avec tout cela d'un comique irrésistible, et faisant, tant que le jour dure, la joie des grands comme des petits enfants. Aussi populaire que notre Polichinelle, Punch, le roi des marionnettes anglaises, lui ressemble non seulement au moral, mais encore au physique, avec son immense nez canard, son menton proéminent, son énorme bosse et le bâton meurtrier qui ne le quitte jamais. Il faut convenir cependant qu'il se montre plus cruel, plus cynique encore que mons Polichinelle, et l'on s'en fera idée par cette ballade, intitulée *les Fredaines de M. Punch*, que l'on croit pouvoir dater de 1795 ou environ, et qui le peint au vif en traits bien accentués :

Oh! prêtez-moi l'oreille un moment! je vais vous conter une histoire, l'histoire de M. Punch, qui fut un vil et mauvais garnement, sans foi et meurtrier. Il avait une femme et un enfant aussi, tous les deux d'une beauté sans égale. Le nom de l'enfant, je ne le sais pas; celui de la femme était Judith.

M. Punch n'était pas aussi beau qu'elle. Il avait un nez d'éléphant, monsieur! Sur son dos s'élevait un cône qui atteignait la hauteur de sa tête; mais cela n'empêchait qu'il n'eût, disait-on, la voix aussi séduisante qu'une sirène, et par cette voix (une superbe haute-contre, en vérité!) il séduisit Judith, cette belle jeune fille.

Mais il était aussi cruel qu'un Turc, et, comme un Turc, il ne pouvait se contenter d'une femme (c'est en effet un mince ordinaire qu'une seule femme), et cependant la loi lui défendait d'en avoir deux, ni vingt-deux, quoiqu'il pût suffire à toutes. Que fit-il donc dans cette conjoncture, le scélérat? il entretint une dame.

Mistress Judith découvrit la chose, et, dans sa fureur jalouse, s'en prit au nez de son époux et à celui de sa folâtre compagne. Alors Punch se fâcha, se posa en acteur tragique, et, d'un revers de bâton, lui fendit bel et bien la tête en deux. Oh! le monstre!

Puis il saisit son tendre héritier... oh! le père dénaturé! et le lança par la fenêtre d'un second étage, car il préférait la possession de la femme de son amour à celle de son épouse légitime, monsieur! et il ne se souciait pas plus de son enfant que d'une prise de macouba.

Les parents de sa femme vinrent à la ville pour lui demander compte de ce procédé, monsieur! Il prit une trique pour les recevoir et leur servit la même sauce qu'à sa femme, monsieur! Il osait dire que la loi n'était pas *sa* loi, qu'il se moquait de sa lettre, et que, si la justice mettait sur lui sa griffe, il saurait lui apprendre à vivre.

Alors il se prit à voyager par tous pays, si aimable et si séduisant que trois femmes seulement refusèrent de suivre ses leçons si instructives. La première était une simple jeune fille de la campagne; la seconde, une pieuse abbesse; la troisième, je voudrais bien dire ce qu'elle était, mais je n'ose : c'était la plus impure des impures.

En Italie, il rencontra les femmes de la pire espèce; en France, elles avaient la voix trop haute; en Angleterre, timides et prudes au début, elles devenaient les plus amoureuses du monde; en Espagne, elles étaient fières comme des infantes, quoique fragiles; en Allemagne, elles n'étaient que glace. Il n'alla pas plus loin vers le Nord; c'eût été une folie.

Dans toutes ses courses, il ne se faisait aucun scrupule de jouer avec la vie des hommes. Pères et frères passaient par ses mains. On frémit rien qu'à penser à l'horrible traînée de sang qu'il a versé par système. Quoiqu'il eût une bosse sur le dos, les femmes ne pouvaient lui résister.

On disait qu'il avait signé un pacte avec le vieux *Nic'klas* (1), comme on l'appelle; mais quand j'en serais mieux informé, je n'en dirais pas plus long. C'est peut-être à cela qu'il a dû ses succès partout où il est allé, monsieur; mais je crois aussi, convenons-en, que ces dames étaient un peu couci-couci, monsieur.

A la fin, il revint en Angleterre, franc libertin et vrai corsaire. Dès qu'il eut touché Douvres, il se pourvut d'un nouveau nom, car il en avait de rechange. La police, de son côté, prit d'habiles mesures pour le mettre en prison. On l'arrêta au moment où il pouvait le moins prévoir un pareil sort.

Cependant, le jour approchait où il devait solder ses comptes. Quand le jugement fut prononcé, il ne lui vint que des pensées de ruses en songeant à l'exécution; et quand le bourreau, au front sinistre, lui annonça que tout était prêt, il lui fit un signe de l'œil et demanda à voir sa maîtresse.

Prétextant qu'il ne savait comment se servir de la corde qui pendait de la potence, monsieur! il passa la tête du bourreau dans le nœud coulant et en retira la sienne sauve. Enfin, le diable vint réclamer sa dette; mais Punch lui demanda ce qu'il voulait dire : on le prenait pour un autre; il ne connaissait pas l'engagement dont on lui parlait.

« Ah! vous ne le connaissez pas! » s'écria le diable. « Très bien! je vais vous le faire connaître. » Et aussitôt ils s'attaquèrent avec fureur et aussi durement qu'ils le purent. Le diable combattait avec sa fourche; Punch n'avait que son bâton, monsieur! et cependant il tua le diable, comme il le devait. Hourrah! Old Nick est mort, monsieur!

Cette ballade est assurément curieuse, comme caractéristique du type de Punch. L'immortel auteur de *Gulliver,* Swift, nous le fait connaître plus intimement encore, dans une satire où



Punch.

il met en présence deux hommes politiques dont l'un compare son adversaire à Punch, et où il constate l'amour du peuple anglais pour ce dernier :

Tim, vous avez un goût que je connais : vous allez souvent voir les marionnettes. Ne remarquez-vous pas quel malaise éprouvent les spectateurs, tant que Punch est absent de la scène? Mais, dès qu'on entend grincer sa voix rauque, comme on s'apprête à se réjouir! Alors, l'auditoire ne donnerait pas un fétu pour savoir quel jugement Salomon va prononcer, ni laquelle des deux femmes est la vraie mère, ou la fausse. On n'écoute pas davantage la pythonisse d'Endor. Faust lui-même a beau traverser le théâtre, suivi pas à pas par le diable, on n'y fait aucune attention. Mais que

(1) Nic'klas, Nicholas ou Old Nick (le vieux Nick), c'est-à-dire Satan.

Punch, pour éveiller les imaginations, montre à la porte son nez monstrueux et le retire prestement, oh! quelle joie mêlée d'impatience! Chaque minute paraît un siècle, jusqu'au moment où il fait son entrée. D'abord, il s'assied impoliment sur les genoux de la reine de Saba. Le duc de Lorraine met sans succès l'épée à la main. Punch crie, Punch court, Punch injurie tout le monde dans son jargon. Il rend au roi d'Espagne plus que la moitié de sa pièce. Il n'y a pas jusqu'à saint George, à cheval sur le dragon, qu'il n'injurie et n'attaque. Il empoche un millier de coups et de gourmades, sans renoncer à un seul de ses méchants tours; il se jette dans toutes les intrigues : à quelle intention? Dieu le sait. Au milieu des scènes les plus pathétiques et les plus déchirantes, il arrive étourdiment et lâche une plaisanterie incongrue. Il n'y a pas une marionnette faite de bois qui ne le pendît volontiers, si elle pouvait. Il vexe chacun, et chacun le vexe. Quel plaisir pour les spectateurs, je dis pour ceux qui ne mettent point le pied sur le théâtre, et qui ne viennent que pour voir et écouter! Peu leur importe le sort de la jeune Sabra, et l'issue du combat entre le dragon et le saint, pourvu que Punch (car c'est là tout le beau du jeu) soit bien étrillé, et, en fin de compte, assomme tous ses adversaires. Cependant, Tim, il y a des philosophes qui prétendent que le monde est un grand jeu de marionnettes, où de turbulents coquins remplissent le rôle de Polichinelles. Ainsi, Tim, dans cette loge de marionnettes qu'on appelle Dublin, vous êtes le Polichinelle, toujours prêt à exciter la noise. Vous vous agitez, vous vous démenez, vous faites un affreux sabbat; vous jetez à la porte vos sœurs les marionnettes. Vous tournez dans un cercle perpétuel de malices, semant la crainte, l'anxiété et la discorde partout; vous vous lancez, avec des cris et des grimaces de singe, au milieu de toutes les affaires sérieuses; vous êtes la peste de votre clan, où chaque homme vous hait et vous méprise; mais, avec tout cela, vous divertissez les spectateurs, qui s'amusent de vos histoires bouffonnes. Ils consentiraient plutôt à laisser pendre toute la troupe qu'à se voir privés de vous.

Avec son inconscience, son cynisme et son manque absolu de sens moral, Punch n'en est pas moins le grand satirique de l'Angleterre, le redresseur de tous les torts, le partisan de toutes les réformes utiles, le justicier populaire par excellence. Sa parole est libre, tout lui est permis, et il en profite pour dire à chacun ses vérités, qu'il sait faire passer à l'aide de son esprit, de son humour, de sa verve endiablée et de sa jovialité gouailleuse. Il a donné naissance à un journal plein de malice et de franchise, qui porte hautement son nom, qui profite de ses leçons, et dont le succès, on le sait, est un des plus considérables que l'on puisse enregistrer dans l'histoire de la presse. — Ce que c'est pourtant qu'une marionnette!

PUPAZZI, PUPPI. — Nom que l'on donne en Italie à certaines marionnettes (Voy. ce mot).

PYRAMIDE HUMAINE. — C'est un exercice d'acrobates qui consiste en ceci, qu'un ou deux hommes placés à terre en font monter sur leurs épaules un ou deux autres qui, à leur tour en reçoivent encore au moins un sur leurs propres épaules. Tandis que ceux qui sont à terre supportent ce fardeau, les autres se livrent en l'air à des exercices d'équilibre qui sont souvent prodigieux.

Q

QUADRILLE. — Dans un grand théâtre, les danseurs et danseuses sont groupés en un certain nombre de quadrilles, comprenant chacun huit ou seize individus et généralement divisés en deux sections. Chaque quadrille se différencie des autres par son costume particulier. A l'Opéra, il y a des quadrilles de danseurs, des quadrilles de danseuses et des quadrilles d'élèves. — Dans un carrousel, on donne le nom de quadrille à chaque troupe de cavaliers d'un même parti. Mais ici le mot quadrille devient féminin, et l'on dira : *une belle quadrille, le chef de la seconde quadrille,* etc. Chaque quadrille comprend au moins quatre, et au plus douze cavaliers ; comme les quadrilles de théâtre, elles se distinguent entre elles par le costume.



Le duc d'Enghien, chef d'une des quadrilles du grand carrousel de 1662.

« QUAND VOUS VOUDREZ ! » — Le premier régisseur ne frappe jamais les trois coups qui précèdent le lever du rideau avant d'être absolument certain que tout le monde est à son poste, et que les artistes sont prêts à descendre en scène sur les premières mesures de l'ouverture ou de l'entr'acte joué par l'orchestre. A cet effet, quand le moment est venu

de commencer, le second ou le troisième régisseur parcourt les loges de tous les artistes qui sont du commencement de l'acte, demandant à chacun s'il est prêt ; puis, lorsqu'il s'est assuré de la présence de tout le monde, il descend sur le théâtre, et crie au premier régisseur : *Quand vous voudrez!* Celui-ci fait faire alors place au théâtre, et frappe les trois coups.

QUART D'HEURE DE GRACE. — C'est une habitude, dans tous les théâtres de France, d'indiquer l'heure des répétitions un quart d'heure avant celle où elles doivent régulièrement commencer. Ainsi, l'on dit : — On répète à onze heures, pour le quart ; à midi et quart, pour la demie ; à une heure trois quarts, pour deux heures.

C'est là ce qu'on appelle le quart d'heure de grâce. Cette habitude a été prise pour établir une concordance de fait entre l'heure de l'horloge du théâtre, et celle de la pendule ou de la montre de chaque artiste.

QUATUOR. — Dans l'opéra et dans l'oratorio, le quatuor est un morceau à quatre voix, avec accompagnement d'orchestre. — Le quatuor est aussi l'une des formes les plus parfaites de la musique instrumentale, surtout en ce qui concerne les instruments à cordes, parce qu'il présente une homogénéité sonore dont on ne saurait trouver la pareille. Les quatuors d'Haydn, de Boccherini, de Mozart, de Beethoven, donnent l'idée de la perfection idéale.

QUATUOR (LE). — Le quatuor est l'une des fractions de l'orchestre et la plus essentielle, car il en forme la base et l'échafaudage principal, celui qui supporte tout l'édifice instrumental. Il comprend la masse des instruments à archet : premiers violons, seconds violons, altos et basses (avec les contrebasses).

QUERELLES LITTÉRAIRES. — Des deux querelles littéraires qui, à un siècle et demi de distance, ont agité notre théâtre, la première ne fut presque autre chose qu'un débat engagé sur deux personnalités poétiques, personnalités de valeur singulièrement inégale lorsqu'on songe qu'il s'agissait de Racine et de Pradon ! La seconde, qui devait avoir une bien autre portée et dont les conséquences furent un véritable renouvellement de l'art, est la grande querelle des classiques et des romantiques, qui éclata aux environs de 1830 et qui partagea toute la France littéraire, artistique, intelligente, en deux camps ennemis toujours prêts à s'entre-déchirer.

Bien oubliée se trouve aujourd'hui la grande dispute dont Racine et Pradon furent les héros. Elle fit pourtant grand bruit en son temps, et elle eut pour résultat désastreux d'amener la retraite prématurée de Racine et de nous priver sans doute de quelques chefs-d'œuvre. C'est à cela qu'aboutit en effet la sotte campagne engagée en faveur de Pradon par Mme Deshoulières, de qui on eût pu mieux attendre, et l'indigne cabale montée par elle contre la *Phèdre* de Racine au profit de celle de son protégé. (Voy. CABALE.) Déjà, dans son *Tamerlan*, représenté en 1676, Pradon s'était posé en rival de Racine en choisissant un sujet récemment traité par celui-ci dans *Bajazet ;* sa tragédie, malgré son peu de valeur, ne laissa pas que d'être applaudie. Mais Racine, par son caractère un peu trop jaloux, par sa manie épigrammatique, par le peu de reconnaissance qu'il avait montrée envers Molière et Corneille, s'était fait de nombreux ennemis, auxquels se joignirent bientôt tous ceux qu'offusquent toujours un grand génie et une vaste intelligence. On se servit contre lui de Pradon, sans doute parce qu'on n'avait rien de mieux à lui opposer, et on lui jeta dans les jambes ce rival indigne de lui, que Boileau a secoué avec tant de mépris. Deux partis se formèrent, dont l'un, qui tenait pour Racine, avait à sa tête Boileau, Houdard de la Mothe, Jean-Baptiste Rousseau, tandis que l'autre, qui se ralliait aux couleurs de Pradon, était dirigé par Mme Deshoulières, soutenue par certains beaux esprits féminins et quelques hommes de cour d'une valeur médiocre.

Il se trouva pourtant, lorsqu'on eut atteint le but, qui était de décourager Racine, que son vainqueur d'un jour ne rapporta de sa victoire que la sottise et le ridicule. Ses pièces se succédaient, tombant toutes avec fracas et ne recueillant dans le public que des sifflets et des huées. A part *Régulus,* qui fut accueilli assez

favorablement, il en fut ainsi de *Scipion*, de *Statira*, de *la Troade*, sur laquelle Racine, pour se venger, fit courir cette épigramme en forme de sonnet.

D'un crêpe noir Hécube embéguinée,
Lamente, pleure et grimace toujours ;
Dames en deuil courent à son secours :
Oncques ne fut plus lugubre journée.

Ulysse vient, fait nargue à l'hyménée,
Le cœur fera de nouvelles amours.
Pyrrhus et lui font de vaillans discours ;
Mais aux discours leur vaillance est bornée.

Après cela, plus que confusion ;
Tant il n'en fut dans la grande Ilion
Lors de la nuit aux Troyens si fatale.

En vain Baron attend le brouhaha ;
Point n'oseroit en faire la cabale :
Un chacun bâille, ou s'endort, ou s'en va.

Mais cette lutte qui se soutint autour du nom d'un grand poète et de celui d'un sot écrivain qui confondait géographie avec chronologie (1) ne fut rien en comparaison de la grande guerre du romantisme. Ici, ce n'était plus des hommes, c'était les principes qui étaient en jeu ; c'était la grande et saine doctrine de l'indépendance et de la liberté dans l'art qui faisait prendre les armes à toute une jeune école poétique, se révoltant contre les règles trop inflexibles et le conventionnalisme trop étroit et trop timoré de la vieille école classique. Quoi qu'on puisse penser du romantisme, il est certain et l'on ne saurait nier qu'il a ouvert à l'art de vastes horizons, qu'il a donné à la poésie dramatique une envolée telle qu'on n'en avait pas vu depuis Corneille, ce premier des romantiques.

Mais ce ne fut pas sans luttes, sans combats, que ce résultat fut atteint, et nos théâtres, à l'heure de cette grande bataille, virent des soirées singulièrement agitées et bruyantes. Chacun défendait ses dieux avec vigueur, et dans cette vaste mêlée, où les injures s'entre-croisaient, où les gros mots bondissaient d'un spectateur à l'autre, plus d'un horion aussi fut échangé, les paroles restant insuffisantes à soutenir les idées que chaque parti prétendait faire prévaloir.

Le feu avait été ouvert par la préface aussitôt célèbre de *Cromwell*, qui formulait en termes énergiques et précis les théories de l'école nouvelle. Pourtant, ce n'est pas le glorieux auteur de *Cromwell* qui eut l'honneur de planter le premier le drapeau du romantisme au théâtre ; il fut devancé par Alexandre Dumas, qui en faisant représenter *Henri III et sa cour*, donna le signal de la première grande manifestation publique contre les théories qu'il s'agissait de battre en brèche. Mais on attendait *Hernani* avec une impatience fiévreuse, *Hernani* parut enfin à la Comédie-Française, et amis et ennemis se trouvèrent en présence à la première représentation de cette œuvre maîtresse, qui était vraiment le signal du grand combat. Il faudrait citer tous les journaux du temps pour donner une idée de la fureur, de l'acharnement que les uns mettaient à exalter le drame du jeune maître en qui ils reconnaissaient un chef, que les autres apportaient dans la défense d'idées qui leur étaient chères et qu'ils voyaient en péril. Dès le début de l'œuvre, les classiques se révoltèrent à l'audition de ce vers suivi d'un enjambement :

Serait-ce déjà lui ? — C'est bien à l'escalier
Dérobé...

« On casse les vers pour les jeter par la fenêtre ! s'écrie l'un d'eux. Jamais Racine n'eût fait cela.

— Racine est un polisson ! » réplique aussitôt un romantique.

Et cela continua pendant cinq actes, — et pendant nombre de représentations, car on sait le succès final d'*Hernani*. Lors de la reprise qui en fut faite en 1867, Théophile Gautier, rappelant ses souvenirs, s'exprimait ainsi à ce sujet :

Chaque soir, Hernani était obligé de sonner du cor pour rassembler ses éperviers de montagne, qui parfois emportaient dans leurs serres quelque bonne perruque classique en signe de triomphe. Certains vers étaient pris et repris comme des redoutes dis-

(1) Au sortir de la première représentation de *Tamerlan*, comme le prince de Conti faisait observer à Pradon qu'il avait placé en Europe une ville située en Asie, celui-ci lui répondit ingénument : « Je prie Votre Altesse de m'excuser ; je ne suis pas très fort en chronologie. »

putées par chaque armée avec une opiniâtreté égale. Un jour les romantiques enlevaient une tirade que l'ennemi reprenait le lendemain, et dont il fallait le déloger. Quel vacarme! quels cris! quelles huées! quels sifflets! quels ouragans de bravos! quels tonnerres d'applaudissements! Les chefs de parti s'injuiraient comme les héros d'Homère avant d'en venir aux mains, et quelquefois, il faut le dire, ils n'étaient guère plus polis qu'Achille et qu'Agamemnon. Mais les paroles ailées s'envolaient au cintre, et l'attention revenait bien vite à la scène. On sortait de là brisé, haletant, joyeux quand la soirée avait été bonne, invectivant les philistins quand elle avait été mauvaise, et les échos nocturnes, jusqu'à ce que chacun fût rentré chez soi, répétaient des fragments du monologue d'Hernani ou de don Carlos, car nous savions tous la pièce par cœur, et aujourd'hui nous-même la soufflerions au besoin.

Et ailleurs, Gautier montre plaisamment le mépris dont il était rempli pour les classiques impénitents dont les efforts devaient rester stériles :

Oui, nous les regardâmes avec un sang-froid parfait toutes ces larves du passé et de la routine, tous ces ennemis de l'art, de l'idéal, de la liberté et de la poésie, qui cherchaient de leurs débiles mains tremblotantes a tenir fermée la porte de l'avenir; et nous sentions dans notre cœur un sauvage désir de lever leur scalp avec notre tomahawk pour en orner notre ceinture; mais à cette lutte, nous aurions couru le risque de cueillir moins de chevelures que de perruques; car si elle raillait l'école moderne sur ses cheveux, l'école classique, en revanche, étalait au balcon et à la galerie du Théâtre-Français une collection de têtes chauves pareille au chapelet de crânes de la déesse Dourga. Cela sautait si fort aux yeux, qu'à l'aspect de ces moignons glabres sortant de leur col triangulaire avec des tons couleur de chair et beurre rance, malveillants malgré leur apparence paterne, un jeune sculpteur de beaucoup d'esprit et de talent, célèbre depuis, dont les mots valent les statues, s'écria au milieu d'un tumulte : *A la guillotine, les genoux!*

Ceci peut donner une idée du spectacle que s'offraient à eux-mêmes les spectateurs de 1830. Un seul effort pourtant ne suffisait pas pour enlever définitivement la victoire, et, bien que l'issue de la lutte ne fût pas douteuse, elle se renouvela à chaque nouvelle manifestation des poètes romantiques, jusqu'à ce qu'enfin ceux-ci restassent maîtres du terrain. Mais pendant dix années cette grande question préoccupa le public parisien, et l'apparition de chaque œuvre nouvelle était un véritable événement. Pendant que Victor Hugo frappait des coups décisifs avec *Marion Delorme*, *Lucrèce Borgia*, *Ruy Blas*, Alexandre Dumas donnait successivement *Antony*, *Charles VII chez ses grands vassaux*, *Catherine Howard*, *Richard d'Arlington*, *Kean*, *Don Juan de Marana*. Puis, c'était Mallefille avec *les Sept Infants de Lara*, Alfred de Vigny avec *Chatterton* et *Othello*, M. Lockroy avec *Perrinet Leclerc*, Bouchardy même, dans un ordre secondaire, avec *Gaspardo le pêcheur*, *le Sonneur de Saint-Paul*, *Christophe le Suédois*, *Lazare le Pâtre*... Ce fut une époque vraiment brillante pour le théâtre, d'autant que ces écrivains étaient soutenus par un groupe de comédiens merveilleux, d'artistes pleins d'audace, de fierté, de grandeur, que rien n'effrayait, et dont l'admirable talent semblait fait pour livrer les plus nobles combats : Frédérick Lemaître, Bocage, Geffroy, Jemma, Laferrière, Delafosse, Mlle Georges, Mmes Dorval, Ida, etc. Les noms de ces grands artistes sont désormais inséparables de ceux des écrivains dont ils étaient chargés d'interpréter les œuvres, et, comme ceux-ci, ils appartiennent à la postérité. Aujourd'hui, après un demi-siècle, la guerre du romantisme n'est plus qu'un souvenir; mais elle restera l'une des pages les plus curieuses et les plus intéressantes de l'histoire du théâtre en France.

QUEUE. — La queue est un usage à la fois ridicule et barbare, qui consiste en ceci : que les personnes qui n'ont pas le moyen de louer des places à l'avance en subissant la surtaxe qui leur est imposée, ou qui ne veulent prendre que des places qui, vu leur bas prix, ne se retiennent pas en location, viennent attendre à la porte du théâtre l'heure de l'ouverture des bureaux. C'est ce qu'on appelle « faire la queue. » Devant le théâtre sont disposées des barrières à claire-voie pour contenir ces futurs spectateurs, en leur permettant seulement de se ranger un à un ou deux par deux, *à la queue leu leu*. Quelque temps qu'il fasse, qu'il pleuve,

qu'il grêle, qu'il neige, qu'il vente, le théâtre est impitoyable, et tous ces amateurs de spectacle : hommes, femmes, enfants, sont obligés d'attendre que les bureaux veuillent bien s'ouvrir et condescendre jusqu'à accepter leur argent. Mais il arrive ceci, que les bureaux n'ouvrent jamais qu'une demi-heure avant l'heure du spectacle. Or, voici ce qui se produit si la queue est considérable : d'une part, il est matériellement impossible aux buralistes d'agir avec assez de rapidité pour la faire écouler avant que le rideau soit levé, de sorte que, tout en ayant attendu plusieurs heures à la porte, les derniers spectateurs entrés sont dans l'impossibilité de voir le commencement du spectacle ; d'autre part, si le nombre des amateurs dépasse celui des places disponibles, les derniers ne peuvent trouver place, ont attendu vainement et sont obligés de se retirer. Cet usage, barbare autant que ridicule, nous le répétons, est indigne d'un peuple policé. Si les administrations théâtrales avaient pour le public le respect et les égards qu'on doit toujours à ceux qui vous apportent leur argent et qui vous font vivre, elles trouveraient facilement le moyen de faire cesser un état de choses qui est bien près d'être scandaleux, et d'employer envers les spectateurs un procédé moins inique et moins grossier.

QUEUES-ROUGES. — On désignait ainsi naguère une certaine catégorie de rôles comiques, qui tenaient cette dénomination de la couleur adoptée pour le ruban qui formait la queue de la perruque portée par le personnage. Les *queues-rouges* étaient des comiques jeunes, naïfs jusqu'à la niaiserie, tels que les fameux Jocrisses qui commencèrent la réputation de Brunet et certains rôles qui, dans les mélodrames du boulevard, avaient pour mission d'amener un peu de gaieté dans une action sombre et volontairement poussée au noir le plus ténébreux.

QUINQUE. — Au dix-huitième siècle on n'avait pas encore adopté le mot *quintette,* qui nous vient de l'italien, pour désigner un morceau à cinq parties, et l'on se servait à cet effet du mot *quinque.* J.-J. Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*, ne mentionne que ce dernier, qui est aujourd'hui complètement abandonné. (Voy. QUINTETTE.)

QUINQUET. — Genre de lampe à double courant d'air, inventée par un nommé Argant, fabriquée par un ferblantier nommé Quinquet, dont elle prit injustement le nom, et qui, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, servit à l'éclairage de la rampe dans nos théâtres, où elle régna jusqu'à l'introduction du gaz.

QUINTETTE. — Dans un ouvrage lyrique, opéra ou oratorio, un quintette est un morceau à cinq voix, accompagné par l'orchestre ; quelquefois, le chœur s'y trouve adjoint. — Dans un concert instrumental, le quintette est une composition à cinq instruments concertants, qui à eux seuls forment une harmonie complète.

QUINZENIER. — Voy. SEMAINIER.

R

RACCORD. — Quand une pièce qui n'a pas cessé de faire partie du répertoire d'un théâtre n'a pas cependant été jouée depuis quelque temps, et qu'on est obligé de la remettre rapidement à la scène, il arrive souvent qu'on en fait non une répétition complète, mais un simple raccord, c'est-à-dire une répétition des seules parties les plus importantes de l'ouvrage, ou de celles qui pourraient donner lieu à quelque hésitation ou à quelque erreur. — Quand un artiste nouveau vient à reprendre dans une pièce un rôle qui était joué précédemment par un autre, on fait aussi un raccord, appliqué seulement aux scènes auxquelles participe l'artiste en question. — Enfin, on fait presque toujours, le lendemain d'une première représentation, un raccord de la pièce nouvellement offerte au public, pour pratiquer les coupures reconnues nécessaires ou modifier certains jeux de scène qui ont été reconnus imparfaits.

RAISONNEURS. — C'est ainsi que l'on désignait jadis un emploi qui rentrerait aujourd'hui dans la catégorie des troisièmes rôles, et que son appellation caractérise suffisamment. Les raisonneurs sont des rôles d'un caractère sérieux, parfois austère, qui exigent beaucoup de correction, de tenue et de dignité. Philinte dans *le Misanthrope,* Béralde dans *le Malade imaginaire*, Théodon dans *Mélanide* (La Chaussée), Ariste dans *le Méchant* (Gresset), Damon dans *le Préjugé à la mode* (La Chaussée), Philinte dans *le Glorieux* (Destouches), sont des raisonneurs.

RAMPE. — La rampe est cette ligne de feu qui s'étend, sur le plancher, d'un côté de la scène à l'autre, par devant le rideau d'avant-scène ; elle est divisée en deux parties égales par le trou du souffleur, qui l'oblige à se briser. Comme le reste du théâtre, la rampe est éclairée au gaz, et partout par des becs à flamme droite, excepté à l'Opéra, où, pour éviter le retour d'accidents déplorables tels que celui qui coûta la vie à l'infortunée Emma Livry, on a imaginé d'employer un système de becs à flamme renversée, qui a été décrit ainsi : — « Dans ce système, chaque verre, recouvert d'un petit appareil mobile par où s'échappe le gaz, est ajusté par le bas à un tube correspondant à une forte cheminée d'appel ; dès lors la flamme, au lieu de s'élever, s'abaisse ; aucun dégagement de chaleur ne se produit au-dessus de la rampe, et l'on peut poser la main sur le verre dépoli qui la recouvre. La lumière est aussi vive que dans l'ancien système, et les artistes, les danseuses particulièrement, vêtues de jupes amples et légères, peuvent s'approcher de la rampe en toute sécurité. »

RAPPEL. — Jadis, pour donner à un grand artiste, à un grand comédien, un témoignage éclatant de l'admiration qu'il avait causée, le public le rappelait en masse à la fin de l'ouvrage représenté, et lorsque, le rideau relevé, l'artiste reparaissait pour recevoir cet hommage offert à son talent, il était couvert d'applaudissements. Cette marque d'estime était rare alors, et par conséquent très flatteuse. Aujourd'hui, et depuis l'introduction odieuse de la claque dans nos théâtres, cette manifestation, renouvelée à tout propos et s'adressant souvent à des acteurs très secondaires, a perdu tout son prix et est devenue d'une banalité désespérante. On n'attend même plus qu'une pièce soit terminée, et la fin de chaque acte donne souvent lieu à un rappel ; on ne se borne même pas à rappeler un artiste d'un mérite exceptionnel, et la claque a pris l'habitude de crier : *Tous!*

Tous! de façon qu'on voit parfois cinq ou six acteurs, tous plus admirables sans doute les uns que les autres, se présenter, en se tenant par la main, devant le public impassible, et recevoir, sans sourciller, les bravos des claqueurs patentés.

Les auteurs sont aussi quelquefois, mais seulement les jours de première représentation, l'objet de manifestations de ce genre, et celles-ci sont généralement plus sincères et ne laissent pas le public aussi complètement indifférent. C'est Voltaire qui a eu l'honneur du premier rappel à la Comédie-Française, le jour de l'apparition de *Mérope* (1743); il ne se présenta pourtant pas sur la scène, et c'est dans une première loge qu'il vint s'offrir aux regards du public. Le premier compositeur qui fut l'objet d'un rappel à la Comédie-Italienne fut Philidor, lors de la représentation du *Sorcier* (1764), et celui qui reçut le premier cet honneur à l'Opéra fut Floquet, pour son opéra *l'Union de l'amour et des Arts* (1773). Quelques auteurs, justement soucieux de leur dignité, se sont toujours refusés à donner ainsi leur personne en spectacle, et l'on cite cet exemple d'un écrivain anglais, qui, obligé malgré lui, par les instances du parterre, à se présenter sur la scène après la représentation de sa comédie, tint au public ce petit discours très sensé : — « Messieurs, je vous remercie de l'honneur que vous m'avez fait en accueillant mes faibles essais ; mais, par reconnaissance, vous auriez bien dû m'épargner la peine de me donner en spectacle, d'autant plus qu'il y a quelque différence entre l'ouvrage et l'auteur. La destination de l'un pourrait être de vous amuser quelque temps, mais je n'ai jamais pensé que ce dût être celle de l'autre. » Chez nous, déjà, au dix-huitième siècle, on blâmait l'abus qui se faisait du rappel de l'auteur, et voici comme, aux Marionnettes de la Foire Saint-Germain, on le critiquait d'une façon un peu gauloise : — « Polichinelle s'entretenait avec son compère, dit un chroniqueur. — Eh ! bien, lui dit celui-ci, vas-tu nous donner quelque pièce nouvelle ? — Si elle est nouvelle, elle ne vaudra pas grand'chose, répond Polichinelle ; tu sçais que je suis épuisé. — Bon ! tu es inépuisable, répond l'autre ; donne toujours. — Tu le veux donc ? je le veux bien aussi, ajoute Polichinelle, et je t'avoûrai que j'en mourais d'envie. Mais..... tous mes amis sont-ils là-bas ? — Alors, déboutonnant sa culotte et faisant sa révérence *a posteriori,* il lâche une pétarade au parterre, et tout de suite on entend crier : *l'auteur! l'auteur! l'auteur!* »

En Italie, les compositeurs sont singulièrement friands de cette marque de satisfaction du public, que l'abus a fini par rendre ridicule à ce point qu'aujourd'hui vingt rappels seulement dans le cours d'une soirée équivalent à la chute d'un ouvrage ; il en faut trente ou quarante pour que l'on puisse constater une apparence de succès. Et comme on ne saurait relever le rideau un si grand nombre de fois, on a imaginé un moyen ingénieux dans certains théâtres : on a pratiqué dans ce rideau une espèce de petite porte pouvant donner passage à une personne, et c'est par cette porte que le musicien triomphant vient s'offrir aux regards d'une foule idolâtre. Dans les autres théâtres, il se contente de pénétrer modestement sur la scène en se glissant entre la toile et le manteau d'Arlequin, ce qui manque absolument de décorum et de majesté.

RAT D'OPÉRA. — Le *rat* est une variété de l'espèce rongeuse, absolument spéciale à l'Opéra de Paris. Elle a été souvent dépeinte, mais mal définie, par les naturalistes qui s'en sont occupés. On peut tenir pour ressemblant le portrait qu'en a tracé un homme qui s'y connaissait, Nestor Roqueplan, dans ses *Nouvelles à la main* (décembre 1841) :

Nous dirons que le rat a toujours été mal connu et mal défini. Certaines gens du dehors appellent rats de grands êtres qui n'ont rien de l'exiguïté et de l'inconsistance de ce petit animal, et il y a des jeunes gens de famille qui ne désabusent pas leurs parents quand ceux-ci, en parlant de grosses diablesses de trente ans, leur reprochent *leur rat de l'Opéra.* Le vrai *rat,* en bon langage, est une petite fille de sept à quatorze ans, élève de la danse, qui porte des souliers usés par d'autres, des châles déteints, des chapeaux couleur de suie qui sentent la fumée de quinquet, a du pain dans ses poches et demande dix sous pour acheter des bonbons. Le rat fait des trous aux décorations pour voir le spectacle, court au grand galop derrière les toiles de

fond, et joue aux quatre coins dans les corridors; il est censé gagner vingt sous par soirée, mais au moyen des amendes énormes qu'il encourt par ses désordres, il ne touche par mois que huit à dix francs et trente coups de pied de sa mère. Le rat reste rat jusqu'à l'époque où il prend un autre nom, qu'il est hors de propos de dire, jusqu'à l'âge où il ne demande plus de bonbons et reçoit des bouquets.

Le rat appartient exclusivement à la danse; le chant n'en produit pas.

RÉCEPTION D'UNE PIÈCE. — Il n'y a plus aujourd'hui, comme autrefois, de comités de lecture dans les théâtres. Tout auteur présente directement sa pièce au directeur du théâtre où il désire la voir représenter, et celui-ci la reçoit ou la refuse, restant le seul juge de l'œuvre qui est soumise à son appréciation. A la Comédie-Française, les choses se passent de façon différente, et l'on a conservé à peu près exactement la manière de procéder en usage au siècle dernier et qui nous est ainsi racontée par un écrivain du temps :

Un auteur qui a fait une pièce nouvelle la remet à celui des comédiens qui, chaque semaine, est chargé des petits détails de la troupe, et que, pour cette raison, on nomme semainier. Ce semainier en fait part à l'assemblée qui se tient tous les lundis, à onze heures du matin, à l'hôtel de la Comédie. On y convient, à la pluralité des voix, du jour où l'on fera la lecture de cette pièce, et le semainier a soin d'en prévenir l'auteur. Chaque acteur et actrice présens à la lecture reçoivent un jeton de la valeur de trois livres, qui leur est payé par le caissier de la troupe. L'auteur seul, ou celui qui présente la pièce, a droit d'assister à l'assemblée avec les comédiens. La pièce lue, l'auteur se retire, ne devant point être présent à la délibération. Le semainier a soin de fournir trois fèves à chaque acteur et à chaque actrice : une blanche pour l'acceptation simple de la pièce; une marbrée pour l'acceptation avec des changemens, et une noire pour le refus absolu. Après que chacun, par ordre d'ancienneté, a proposé ses réflexions et que les avis ont été discutés, on procède par la voie du scrutin, et le semainier fait part à l'auteur du jugement de l'assemblée. S'il s'agit de faire des changemens dans la pièce, et que l'auteur s'y soumette, il demande une seconde lecture lorsqu'il croit avoir mieux réussi. Après cette lecture, qui se fait dans la même forme que la première, on décide définitivement, et l'on n'emploie dans ce second jugement que des fèves blanches ou noires, pour l'acceptation ou pour le refus. Le secret est fort recommandé aux comédiens sur tout ce qui se passe dans leurs assemblées. Si la pièce est reçue, l'auteur se munit de l'approbation de la police; ensuite il convient avec les comédiens du tems auquel elle sera représentée, et ce tems est inscrit sur le registre des délibérations. Aucune pièce ne peut être jouée qu'après avoir été présentée au gentilhomme de la chambre en exercice. L'auteur distribue ses rôles comme il le juge à propos; il en donne la liste au semainier, qui la communique à l'assemblée, et chaque acteur reçoit le rôle qui lui est destiné.

Il est bon d'observer qu'aujourd'hui un lecteur... préparatoire est attaché à la Comédie. Ce lecteur est chargé de prendre tout d'abord connaissance des pièces présentées. Celles qu'il juge trop absolument faibles sont rendues à leurs auteurs sans être soumises à l'appréciation du comité; pour les autres, les choses se passent, comme je l'ai dit, à peu près ainsi qu'elles se passaient il y a cent ans.

RECETTE. — Le mot s'explique de lui-même. La recette d'un théâtre est le chiffre de la somme encaissée par lui pour chacune de ses représentations. On compte dans cette somme : 1° l'argent perçu le soir aux bureaux d'entrée; 2° le produit des places prises et payées à l'avance en location; 3° pour les théâtres qui ont un abonnement, la quotité de l'abonnement pour chaque représentation. Tous les soirs, dans chaque théâtre, entre neuf et dix heures, on fait le compte de la recette et on l'encaisse; sont présents à cette opération le caissier, l'inspecteur de la salle, le contrôleur en chef, le préposé de l'Assistance publique et celui de la Société des auteurs dramatiques. Chaque buraliste vient verser sa recette personnelle, on vérifie les feuilles des ouvreuses, les cartons de contrôle, et on dresse le bordereau général du jour.

Pour établir la différence des temps, nous allons donner ici le tableau général des recettes des théâtres de Paris pendant l'année 1828, et celui des recettes de 1882.

1828.

Opéra	578,000 fr.
Comédie-Française	654,000
Opéra-Comique	700,000
Odéon	273,000
Opéra-Buffa (Th. Italien)	63,000
Vaudeville	540,000
Variétés	495,000
Gaité	400,000
Ambigu-Comique	413,000
Porte-Saint-Martin	451,000
Cirque-Olympique	222,000
	4,789,000 fr.

Soit une recette totale de 4,789,000 francs pour onze théâtres, donnant pour chacun d'eux une moyenne de 435,363 francs, au compte de l'année 1828. En 1882, pour vingt-trois théâtres, cette recette atteint le chiffre énorme de **20,168,034** francs, fournissant une moyenne de 872,523 francs (1). Voici d'ailleurs exactement comment cette recette se décompose pour chaque théâtre :

1882.

Opéra (182 représentations)	3,113,975 70
Comédie-Française	2,058,922 60
Opéra-Comique	1,839,523 70
Odéon	357,737 75
Gymnase	1,082,065 10
Vaudeville	1,068,250 50
Palais-Royal	792,364 00
Variétés	1,454,249 50
Porte-Saint-Martin	1,017,782 00
Ambigu	464,390 25
Gaité	859,141 80
Théatre des Nations	317,684 75
Théatre du Chatelet	1,810,363 75
Menus-Plaisirs	386,562 70
Bouffes-Parisiens	632,789 50
Renaissance	726,644 00
Folies-Dramatiques	667,256 00
Nouveautés	753,711 50
Athénée-Comique	178,972 00
A reporter	19,582,387 10
Report	19,582,387 10
Théatre Déjazet	2,343 00
Chateau-d'Eau	285,827 25
Théatre Cluny	176,646 05
Théatre Beaumarchais (1)	120,831 00
Total	20,168,034 40

(1) Pour l'année théâtrale 1862-63, c'est-à-dire pour la période s'étendant du 1er avril 1862 au 31 mars 1863, la recette générale des théâtres de Paris s'était élevée au chiffre de 12,423,471 francs 99 centimes.

(1) J'emprunte ces chiffres au très curieux et très joli petit *Almanach des spectacles* (1883), publié par M. Albert Soubies.

RÉCIT DRAMATIQUE. — « Le récit dramatique qui termine ordinairement nos tragédies, a dit Chamfort, est la description d'un événement funeste, destiné à mettre le comble aux passions tragiques, c'est-à-dire à porter à leur plus haut point la terreur et la pitié qui se sont accrues durant tout le cours de la pièce. Ces sortes de récits sont, pour l'ordinaire, dans la bouche des personnages qui, s'ils n'ont pas un intérêt à l'action du poème, en ont du moins un très fort, qui les attache au personnage le plus intéressé dans l'événement funeste qu'ils ont à raconter. » C'est par un récit de ce genre, en effet, que se terminent presque toutes nos tragédies classiques. A ne prendre que Racine, on en peut trouver la preuve par les récits de Burrhus et d'Albine dans *Britannicus*, d'Oreste dans *Andromaque*, d'Osmin dans *Bajazet*, d'Ulysse dans *Iphigénie*, d'Arbate dans *Mithridate*, et par le plus fameux d'entre tous, celui de Théramène dans *Phèdre*.

RÉCITAL. — C'est le nom qu'on donne, en Angleterre, à certains concerts, certaines séances musicales, dont un seul virtuose fait les frais sur un seul et même instrument. C'est pourquoi le récital prend le nom de l'instrument unique qui doit y être entendu. On dit ainsi : un récital d'orgue, un récital de piano, etc. Depuis quelques années ce mot tend, quoique timidement, à s'acclimater chez nous.

RÉCITATIF. — C'est, dans un opéra, la partie narrative et dialoguée, celle qui relie entre eux les airs et morceaux d'ensemble. J.-J. Rousseau a donné, dans ces termes, une définition très exacte du récitatif : — « Discours récité d'un ton musical et harmonieux. C'est

une manière de chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en musique, dans laquelle le musicien doit imiter, autant qu'il est possible, les inflexions de voix du déclamateur. Ce chant est nommé récitatif, parce qu'il s'applique à la narration, au récit, et qu'on s'en sert dans le dialogue dramatique. » Le *récitatif simple* doit être accompagné seulement par des tenues, des trémolos ou des accords qui le scandent, de façon que le chanteur ait toute la liberté de son débit, sans avoir à se préoccuper aucunement de la mesure ou du rythme; le *récitatif mesuré* doit au contraire, ainsi que son nom l'indique, se resserrer fidèlement dans les bornes de la mesure; tandis que le récitatif simple n'est généralement accompagné que par les instruments à cordes, quelques autres instruments participent quelquefois à l'accompagnement de celui-ci; enfin, dans le *récitatif obligé,* qui est accompagné par tout l'orchestre, on voit le chant entremêlé de ritournelles et de traits symphoniques, de sorte que le chanteur et l'orchestre, se répondant mutuellement, sont forcés de s'attendre l'un l'autre. Ce dernier récitatif est souvent d'un effet très dramatique, et il sert assez généralement d'introduction aux morceaux de chant proprement dit.

RÉCLAME. — Les théâtres savent fort bien jouer de la réclame, et les relations très cordiales qu'ils entretiennent avec la presse leur en facilitent les moyens. Il n'est pas de semaine où un théâtre qui se respecte ne fasse à tous les journaux l'envoi de deux ou trois petites notes, qu'il prend soin de faire imprimer, et dans lesquelles il fait un éloge bien senti de la pièce en cours de représentations, des artistes chargés de l'interpréter, et aussi des recettes qu'elle lui procure. Il est à remarquer que depuis quelques années il ne se joue nulle part une pièce nouvelle qui ne fasse faire au théâtre qui la représente des recettes plus fortes que celles qu'il ait jamais encaissées, ce qui tendrait à faire croire que les salles des spectacles sont devenues élastiques et que leur contenance s'accroît chaque jour. Mais où le public est véritablement stupéfié, c'est lorsqu'une administration théâtrale, huit jours après avoir fait connaître qu'elle refuse chaque soir des centaines de spectateurs et qu'elle ne peut suffire à la foule qui se presse à ses portes, se décide tout à coup à changer son spectacle et à abandonner une pièce qui faisait couler le Pactole dans sa caisse. Ce serait là le cas de répéter le mot fameux de Beaumarchais : *Qui trompe-t-on ici?* si en effet quelqu'un pouvait être trompé. Mais il est à remarquer que les réclames les plus adroites sont impuissantes à faire prendre le change au public sur la valeur d'un ouvrage qui lui déplaît, et qu'elles n'amènent pas à celui-ci un spectateur de plus.

RÉDUCTION. — On appelle *réduction d'une partition* le travail qui consiste à transcrire pour le piano, c'est-à-dire à *réduire* pour cet instrument tout l'ensemble formé par les diverses parties de l'orchestre. C'est la réduction ainsi obtenue qui est publiée sous la forme de *partition pour piano et chant.* Tout le monde, en effet, n'est pas capable de lire couramment une grande partition, de la lire avec les yeux et avec les doigts, et c'est pourquoi, depuis un demi-siècle environ, les éditeurs de musique ont pris l'excellente coutume de publier ainsi les partitions des opéras représentés. Ce travail est fait d'ordinaire par le chef du chant chargé des études de l'ouvrage dans le théâtre où il est représenté; nul, en effet, ne saurait l'exécuter mieux, puisque le chef du chant, servant d'accompagnateur aux répétitions, opère chaque jour ce travail pour lui-même et acquiert avec l'œuvre la plus grande familiarité. Une tendance fâcheuse semble malheureusement s'établir pour certains d'entre eux : à force de vouloir faire leurs réductions aussi exactes et complètes que possible, à force d'y vouloir faire tout entrer, ils en rendent l'exécution tellement difficile qu'elle exige des pianistes de première force. Je signalerai à ce propos la réduction de la partition de *Françoise de Rimini*, qui, fort bien faite d'ailleurs, mais trop bien, si l'on peut dire, est presque absolument inexécutable. Or, les réductions sont faites pour les amateurs aussi bien que pour les artistes, et les artistes eux-mêmes ne sont pas toujours des virtuoses hors ligne. Voilà ce dont il faudrait surtout se rendre compte dans des travaux de ce genre.



REFUSER UN ROLE. — La mention spéciale et précise de l'emploi que doit remplir un acteur est toujours faite sur l'engagement qu'il signe avec la direction d'un théâtre ; mais cette mention est toujours corrigée, on pourrait presque dire contredite, par une clause additionnelle énonçant que l'artiste jouera généralement « tous les rôles convenables à son physique et à son talent. » Ceci, on le comprend, est très élastique, et, dans la pratique, sujet à controverse. Il en résulte qu'on voit souvent tel ou tel comédien se refuser à jouer un rôle qui lui est distribué dans une pièce nouvelle. Nous savons la part qu'a parfois l'amour-propre dans une discussion de ce genre : tel acteur, froissé d'avoir un rôle moins brillant que celui de tel de ses camarades, refuse de le jouer, prétendant qu'il n'est point de son emploi. Souvent il a tort, d'autant que la petite clause dont nous avons parlé ne saurait lui être inconnue. Parfois aussi, pourtant, il a raison, car, à l'aide de cette clause traîtresse, le directeur pourrait renverser l'avenir et la fortune d'un comédien. Supposons, en effet, qu'il veuille, pour une raison ou pour une autre, se débarrasser d'un artiste : il lui confiera des rôles indignes de lui, que celui-ci ne pourra faire briller en dépit de ses efforts, qui lui feront le plus grand tort auprès du public, et qui l'amèneront à demander la résiliation de son engagement. Le refus d'un rôle de la part d'un artiste amène toujours une situation difficile, que ne saurait même dénouer, s'il la tranche, un jugement du tribunal de commerce, tout tribunal étant artistiquement incapable de juger une telle question.

Mais comme toute chose a son côté gai, cette question nous permet de citer une amusante chanson que le vaudevilliste Armand Gouffé, à qui un acteur nommé Fichet avait refusé un rôle dans une de ses pièces, fit sur cet incident :

Un marchand de colifichet,
Un jour qu'on affichait Fichet,
Dit, voyant Fichet sur l'affiche,
Quoi ! toujours afficher Fichet !
Du public l'affiche se fiche,
Moi, je me fiche de Fichet !

Au marchand de colifichet
Alors, d'un ton poli, Fichet
Dit : De vos cris Fichet se fiche,
Car il faut bien, foi de Fichet !

Lorsque Fichet est sur l'affiche,
Avaler l'affiche et Fichet.

Le marchand de colifichet,
Fichant l'affiche sur Fichet,
Chiffonna Fichet et l'affiche,
Et dit : Fi donc, fichu Fichet !
Fiche-moi le camp de l'affiche,
Car tu n'es bon qu'au lit, Fichet.

RÉGATES. — Le mot et la chose nous viennent d'Italie. Aux beaux temps de la splendeur de Venise, les gondoliers faisaient entre eux, sur la lagune ou sur le grand canal, des courses très brillantes, à la suite desquelles un prix était décerné au vainqueur. La mode vint en France de ces courses nautiques, et bientôt on en vit organiser et dans nos ports de mer et sur nos rivières. L'État jugea même que cet exercice n'était pas inutile, soit pour former de bons rameurs, soit pour amener des perfectionnements dans la construction des embarcations, et il attribua des prix pour certaines régates organisées dans des conditions particulières. Aujourd'hui, ce divertissement trouve sa place dans un grand nombre de fêtes publiques, et certaines villes se distinguent beaucoup sous ce rapport. Les régates du Havre, entre autres, sont depuis longtemps célèbres.

RÉGIE. — Au théâtre, ce mot comporte deux significations. D'une part, il sert à caractériser les fonctions du régisseur, de celui qui exerce la régie ; de l'autre, il sert à désigner le cabinet du régisseur, le lieu où sont établis les bureaux de la régie.

En province, où, le personnel étant peu nombreux, il n'y a que deux régisseurs, et où ces deux régisseurs sont toujours choisis parmi les artistes de la troupe, on dit du premier régisseur qu'il fait la *grande régie*, et du second qu'il est chargé de la *petite régie*.

RÉGIE (EXPLOITATION EN). — Cette expression s'applique à l'administration d'un théâtre que la liste civile d'un souverain ou la municipalité d'une ville fait régir, à son compte, par un fonctionnaire nommé par elle. Dans ce cas, c'est, naturellement, cette liste civile ou cette municipalité qui supporte toutes les chances de l'entreprise, et qui prend la

responsabilité des pertes que celle-ci peut subir, son mandataire ne pouvant et ne devant courir aucun risque. On emploie parfois ce procédé pour l'exploitation de certains théâtres fort importants, auxquels on veut conserver, en dépit de toutes les mauvaises chances possibles, leur luxe et leur splendeur artistiques. C'est ainsi que sont gouvernés les grands théâtres de Saint-Pétersbourg et certains théâtres des grandes villes d'Allemagne; c'est ainsi que notre Opéra a été régi, à diverses reprises, soit pour le compte de la ville de Paris, soit pour le compte de la liste civile, principalement à l'origine de la Révolution, puis sous Napoléon Ier, à l'époque de la Restauration et sous Napoléon III.

RÉGISSEUR. — « Il veille à la mise en scène; il compose le répertoire; il applique les amendes; il signe les billets de service, constate les indispositions, reçoit les injures des uns, les petits présents des autres, harangue le public dans les jours de tumulte, et reçoit habituellement un traitement annuel de 4 à 5,000 francs (1). » Ce petit croquis fantaisiste n'est pas tout à fait exact, surtout par ce fait qu'il accumule sur les épaules d'un seul individu une besogne qui est généralement répartie entre trois. Car il y a d'ordinaire au moins trois régisseurs dans un théâtre : le régisseur général et le metteur en scène, indépendants l'un de l'autre et dont les attributions sont très distinctes, et le troisième régisseur, qui est sous les ordres des deux autres.

Le public est complètement ignorant de l'importance du régisseur général dans une entreprise théâtrale. *Alter ego* du directeur, celui-ci est chargé d'une besogne à la fois artistique et administrative, et son autorité est absolue sur tout le personnel. On peut le considérer comme le premier ministre du souverain, et sa volonté est parfois plus puissante que celle de ce dernier, parce que sa responsabilité est énorme, qu'il est mêlé à tous les détails de la machine théâtrale, et que le directeur ne saurait rien faire sans le consulter et prendre son avis. C'est le régisseur général qui organise et surveille tout le travail intérieur, qui, avec le directeur et les auteurs, établit la distribution des pièces nouvelles, arrête le répertoire et, lorsque survient une indisposition, un empêchement, un accident quelconque, modifie le spectacle annoncé; c'est lui qui reçoit toutes les réclamations relatives au service, qui s'occupe de la préparation des débuts et des auditions, surveille la marche de toutes choses, entretient les relations avec la commission de censure; enfin c'est lui qui suit le travail des répétitions, qui préside à la représentation pour s'assurer que tout fonctionne bien, et qui, le soir, en cas d'accident matériel, d'absence ou d'indisposition d'un artiste, est chargé de parler au public et de faire les annonces. Cette dernière partie de sa tâche n'est pas la moins délicate, en province surtout, où, devant un public presque toujours hargneux et de fâcheuse humeur, elle exige beaucoup de tact et de finesse, de sang-froid et d'habileté. C'est précisément en province que ce fonctionnaire théâtral reçoit souvent la qualification spéciale de *régisseur parlant au public*.

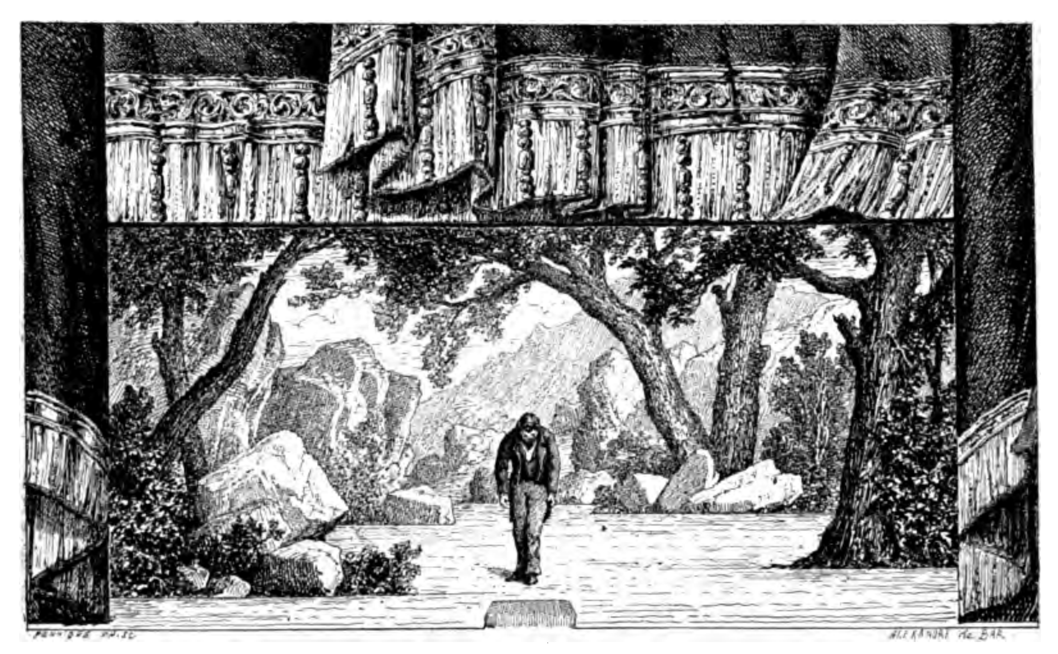
Le régisseur chargé de la mise en scène reçoit, lui, le nom de *metteur en scène*. Tandis que l'autorité du régisseur général s'exerce en tout temps, sur tout et sur tous, que tous les chefs de service se trouvent placés sous ses ordres immédiats, celle du metteur en scène est circonscrite et limitée aux planches du théâtre; mais là elle est complète aussi, absolue, et chacun lui doit obéissance. C'est le metteur en scène qui *monte* les ouvrages, conjointement avec l'auteur, qui en dirige les études, en règle la marche scénique, donne aux acteurs les indications, les conseils, les avis dont ils peuvent avoir besoin, fixe la place que chacun d'eux doit occuper en scène, indique les passades, les entrées, les sorties, fait mouvoir les masses des figurants et des comparses, qui met, en un mot, une pièce en état d'être représentée et qui est responsable de sa bonne exécution. Ce n'est pas là un mince travail, et un bon metteur en scène est un homme précieux dans un théâtre.

Au dernier plan de la hiérarchie, nous trouvons le *sous-régisseur*, celui qui est chargé de

(1) *Dictionnaire théâtral, ou 1233 vérités.* (1824.)

ce qu'on appelle la petite régie, et à qui on applique souvent la dénomination burlesque de *régisseur des bouts de chandelle.* Pour modestes qu'elles soient, les fonctions de celui-ci n'en sont pas moins utiles. Il est le lieutenant du régisseur général, chargé de veiller à ce que tous les petits rouages de la grande machine fonctionnent régulièrement ; il doit être au théâtre avant tout le monde, matin ou soir, s'assurer que chacun est à son poste, faire sonner le commencement de la répétition ou du spectacle, surveiller le travail des garçons de théâtre et des machinistes, constater les absences ou les retards, infliger les amendes pour tous les manques de service, faire les bulletins de répétition affichés aux foyers ou envoyés à domicile, faire la police de la scène, veiller à ce que les entr'actes ne se prolongent pas plus que de raison, etc., etc.

La besogne de chacun, on le voit, est nettement déterminée. Toutefois, nous devons dire que tous les théâtres ne sont pas, sous ce rapport, organisés de la même façon, et que cette organisation n'est pas inflexible. Dans



Le régisseur venant faire une annonce au public.

quelques-uns, c'est le directeur lui-même qui se charge de la mise en scène ; dans d'autres, celle-ci est faite par le régisseur général, qui délègue alors une partie de ses pouvoirs à un second régisseur, dont l'autorité est limitée. Parfois même, c'est un acteur qui exerce soit les fonctions de régisseur général, soit celles de metteur en scène. Il n'y a pas, dans ce service de la régie, de règles fixes et invariables ; mais, partout, les lignes générales sont celles que nous avons tracées. Nous ajouterons seulement que dans certains grands théâtres, où le personnel est très divers et particulièrement nombreux, on trouve parfois des régisseurs secondaires, chargés d'un service tout spécial, comme régisseur de la danse et régisseur des chœurs. Il n'est pas besoin de dire que l'autorité de ceux-ci est absolument limitée au personnel placé sous leurs ordres.

RÈGLEMENT. — Le règlement est une sorte d'ordre général, composé d'un plus ou moins grand nombre d'articles, qui établit les règles du travail intérieur dans un théâtre, fixe et délimite les attributions et les devoirs de chacun, prévoit les infractions et fait connaî-

tre le chiffre des amendes par lesquelles elles sont punies, organise enfin toute la marche du service quotidien pour les répétitions et les représentations, de telle sorte que nul ne puisse se trouver en faute sans le savoir et sans en avoir été prévenu par la lecture de ce règlement, qui est affiché dans l'intérieur du théâtre d'une façon très apparente.

RÉGLER UN PAS. — En termes de danse, c'est l'action qui, pour le maître de ballet, consiste à imaginer et à coordonner les divers mouvements et figures qui seront ensuite exécutés par un ou plusieurs danseurs, et dont l'ensemble forme ce qu'on appelle un *pas*.

RÉGLER LA MISE EN SCÈNE. — C'est établir les divers mouvements qui doivent se produire en scène, soit entre les acteurs, soit, dans une pièce à spectacle, entre les masses qui concourent à l'action. C'est là dans tous les cas, qu'il s'agisse d'une pièce intime ou d'une grande *machine* scénique, un art difficile et qui réclame du metteur en scène une grande expérience et beaucoup d'habileté. On dit, en employant une ellipse, « régler » un acte, « régler » un tableau, pour faire entendre qu'on règle la mise en scène d'un acte ou d'un tableau.

REINES. — On appelait ainsi, au dix-septième et au dix-huitième siècle, l'emploi tragique de femmes que l'on désigne aujourd'hui sous le nom de *premiers rôles*. Cette appellation lui venait de la qualité habituelle des personnages qui formaient cet emploi. M[lles] Raucourt, Duchesnois, Georges, M[me] Paradol, ont tenu magnifiquement l'emploi des reines à la Comédie-Française. (Voy. ROLES A BAGUETTE.)

REJET. — Dans les théâtres de province, à l'époque des débuts, les spectateurs qui prennent part au scrutin votent sur l'*admission* ou le *rejet* des artistes qui leur sont présentés. Ceux qui sont rejetés doivent être remplacés au plus vite par la direction.

RELACHE. — C'est l'expression dont on se sert pour indiquer qu'un théâtre en pleine exploitation reste une soirée sans jouer. Le relâche a des causes générales ou particulières; parmi les premières, il faut compter la mort d'un souverain, d'un grand personnage public, ou une calamité nationale, qui amènent tous les théâtres à fermer momentanément leurs portes; les causes particulières sont dues ordinairement à des faits imprévus, tels que l'indisposition subite ou la disparition d'un artiste tenant un rôle important dans une pièce en cours de représentation, et que l'on ne peut remplacer. Les théâtres de Paris ont pris aussi l'habitude, aujourd'hui que la mise en scène a pris des proportions exagérées, de faire précéder l'apparition d'une pièce nouvelle de toute une série de relâches pendant lesquels les spectacles sont remplacés par des répétitions générales destinées à faire l'essai des décors, des machines, des costumes et des accessoires.

Jadis, à l'époque de la royauté absolue, les causes de relâche étaient fréquentes pour les théâtres. Sans parler de la mort du souverain ou d'un personnage de la famille royale, qui occasionnait pour tous les théâtres une fermeture de deux ou trois semaines, la maladie d'un prince ou d'une princesse était souvent le signal d'un ou de plusieurs relâches, imposés par l'autorité. Le 15 février 1758, jour des funérailles de la duchesse d'Orléans, tous les théâtres de Paris durent faire relâche. D'autres fois, une simple mesure de police amenait le même résultat. C'est ainsi que, le 19 août 1742, à la Comédie-Italienne, un ordre supérieur étant venu interdire l'apparition de deux danseurs qui avaient débuté la veille, et cet ordre étant arrivé si tard qu'on n'eut point le temps de changer le spectacle, le théâtre dut faire relâche. Quelques années auparavant, en 1731, au même théâtre, un ordre de police vint empêcher la première représentation, annoncée, du *Dissipateur*, et il fallut aussi faire relâche. L'un des relâches les plus célèbres dans les annales du théâtre moderne est celui que fit l'Opéra-Comique à l'occasion de la mort de Boieldieu, en inscrivant sur son affiche ces simples mots :

BOIELDIEU EST MORT.
RELACHE.

Pour indiquer ce que nous entendons par



relâche, les Italiens emploient le mot *riposo* (repos), qui pour eux a exactement la même signification.

REMETTRE UN ROLE. — Remettre un rôle, pour un comédien, c'est être appelé à jouer de nouveau un rôle qu'il n'a pas joué depuis un temps plus ou moins long, ce qui l'oblige à un certain travail de mémoire, tant en ce qui concerne le texte du rôle que les détails de l'exécution scénique.

REMISE. — Voy. REPRISE.

REMPLACEMENT (ACTEURS EN). — C'était autrefois, à l'Opéra, les artistes qui



Mlle Duchesnois, dans le rôle de Marie Stuart.

étaient chargés de suppléer les chefs d'emploi lorsque ceux-ci se trouvaient dans l'impossibilité de chanter. Le *remplacement* était bien un double, mais on ne lui en donnait pas la qualification, et il avait lui-même un double qui devait toujours se tenir prêt à le remplacer au besoin.

REMPORTER SA VESTE. — Un débutant qui fait *fiasco* remporte sa veste, de même que l'auteur dont la pièce est sifflée, ou l'acteur à réputation qui ne produit dans un rôle important qu'un succès négatif. En argot théâtral, « remporter sa veste » signifie échouer piteusement et sans chance de retour. *Quelle veste!* dira-t-on d'une pièce qui est tombée sous les sifflets ou qui a succombé sous l'ennui. (Voy. FOUR.)

RENDRE L'ARGENT. — Lorsque, sur la foi de l'affiche, le public a pris place dans une salle de spectacle, et qu'un événement subit et imprévu, tel qu'une indisposition d'un acteur qui le met dans l'impossibilité de jouer, vient empêcher la représentation et obliger le théâtre à faire relâche, l'administration fait rendre aux spectateurs l'argent de la place qu'ils ont payée. L'un des premiers exemples d'un fait de ce genre est sans doute celui-ci, qui se produisit en 1683, à la Comédie-Française. On avait repris depuis quelques jours l'une des plus fameuses pièces à machines de Pierre Corneille, *la Toison d'or,* et on en donnait la dixième représentation ; le prologue était à peine terminé, que la nouvelle arriva au théâtre de la mort de la reine ; on interrompit aussitôt le spectacle, et l'on fit rendre l'argent aux spectateurs.

RENDRE UN ROLE. — A Paris, on dit d'un comédien qu'il rend un rôle, lorsque, après l'avoir accepté des mains de l'auteur à la suite de la lecture d'une pièce nouvelle, il se ravise et le rend, en déclarant qu'il se refuse décidément à le jouer, pour telle ou telle raison alléguée par lui.

RENOUVELER UN ENGAGEMENT. — Dans les théâtres de Paris, lorsqu'un directeur a lieu d'être satisfait des services d'un artiste, il n'attend point l'expiration de l'engagement de celui-ci pour s'entendre avec lui sur les conditions d'un traité qui l'attachera de nouveau au théâtre pendant un certain nombre d'années. Lorsqu'ils tombent d'accord, tous deux signent donc un nouveau traité, et c'est alors qu'on dit que tel comédien a renouvelé son engagement avec tel théâtre, ou que tel directeur a renouvelé l'engagement de tel artiste,

RENTRÉE. — Lorsqu'un acteur aimé du public est resté pendant quelque temps éloigné de la scène, soit pour cause de maladie, soit en vertu d'un congé, soit simplement parce qu'il n'avait point de rôle dans la pièce en cours de représentation, et qu'il reparaît sur le théâtre après un intervalle plus ou moins long, on dit qu'il *fait sa rentrée,* et l'affiche, un peu trop prodigue aujourd'hui de prévenances et d'attentions envers les comédiens, ne manque jamais d'annoncer ce fait d'une façon très apparente. Autrefois, où une communion bien plus intime que de nos jours existait entre le public et les artistes qui le charmaient quotidiennement, il arrivait que ceux-ci, à l'occasion de leur rentrée, étaient de la part de celui-là l'objet de manifestations cordiales et véritablement affectueuses. Je n'en citerai que deux exemples, pris dans la carrière de deux artistes justement célèbres, M. et Mme Laruette. « Si Mme Laruette, disait un chroniqueur, avoit pu ignorer combien elle étoit chère au public, elle en auroit eu les plus fortes preuves, lorsqu'après une longue maladie qui l'avoit éloignée du théâtre, elle y reparut dans *la Servante maîtresse* et *le Tableau parlant.* » Et le même écrivain, parlant cette fois du mari, disait quelques années plus tard : « M. Laruette, qu'une longue maladie avoit tenu éloigné du théâtre, y reparut dans *le Tableau parlant,* et fut si bien accueilli qu'il dut s'apercevoir qu'en lui ce n'étoit pas seulement le talent qu'on aimoit. »

RÉOUVERTURE. — Quand un théâtre a été, pour une raison quelconque, fermé pendant un temps plus ou moins long, et qu'il reprend d'une façon régulière le cours de ses représentations, on dit qu'il fait sa réouverture.

REPASSER UN ROLE. — Lorsqu'il n'a pas joué un rôle depuis quelque temps, et pour se mettre à l'abri de tout accident de mémoire, le comédien qui est appelé à rejouer ce rôle prend la précaution de le *repasser* pour se le remettre dans l'esprit ; c'est-à-dire qu'il en relit soigneusement le texte soit en son entier, soit seulement en ce qui concerne certaines scènes, certains fragments qui lui inspirent quelques craintes au sujet de sa mémoire.

RÉPERTOIRE. — Ce mot, en matière de théâtre, a sinon plusieurs significations diverses, du moins plusieurs applications distinctes qu'il est utile de préciser.

Le répertoire d'un théâtre se compose de

l'ensemble des ouvrages qui lui appartiennent, qui n'ont pas été joués sur un autre théâtre et qu'il peut reprendre à sa volonté. Toutefois, on comprend sous le nom de « répertoire courant » toutes les pièces qui sont jouées au moins de temps en temps, et d'une pièce qui depuis longtemps n'a pas été représentée et qui n'est plus sue par les artistes, on dit qu' « elle n'est plus au répertoire. » — D'autre part, dans certains théâtres, comme les théâtres lyriques, par exemple, qui changent chaque jour leur affiche, on appelle « établir le répertoire de la semaine » fixer jour par jour et d'une façon précise la composition de tous les spectacles de la semaine qui va commencer. — Enfin, le répertoire d'un artiste comprend tous les rôles qu'il a joués dans les divers ouvrages à la représentation desquels il a pris part. En ce qui concerne les théâtres de province, jamais un directeur n'engage un comédien sans que celui-ci lui communique et lui laisse entre les mains la liste de ces rôles et de ces ouvrages, liste qui constitue précisément son répertoire. Ainsi muni des répertoires de tous ses artistes, le directeur n'a qu'à les consulter pour voir quels ouvrages peuvent être par lui montés rapidement, car, lorsque tous les rôles principaux sont sus et ne nécessitent point de travail de mémoire, il suffit d'un petit nombre de répétitions pour mettre sur pied une pièce même très importante.

En ce qui concerne la Comédie-Française, on appelle *le grand répertoire*, et plus brièvement *le répertoire*, l'ensemble des grandes œuvres classiques, soit dans le genre tragique, soit plutôt peut-être encore dans le genre comique, qui sont la gloire de ce théâtre et que nous ont léguées les grands poètes qui ont été les maîtres de la scène au dix-septième et au dix-huitième siècle. Avec Corneille et Racine, Molière et Regnard, font partie du répertoire Rotrou, Destouches, Marivaux, Voltaire, Beaumarchais, etc.

RÉPÉTITEUR. — On appelle ainsi, dans les théâtres de vaudeville et même d'opérette, une partition très réduite, qui sert au chef d'orchestre pour la conduite des ouvrages représentés et qui ne contient pas tous les éléments de la grande partition. Ce genre de partition reçoit parfois le nom de *violon conducteur*. — On donnait aussi, autrefois, le nom de *répétiteur* à certains professeurs scéniques que les théâtres s'attachaient pour donner des leçons aux jeunes comédiens et faire leur éducation pratique.

RÉPÉTITEUR DE BALLET. — Dans tous les théâtres où la danse est employée, l'un des violonistes de l'orchestre remplit les fonctions de répétiteur de ballet, fonctions qui consistent à jouer la musique des airs sur lesquels les danseurs apprennent et exécutent leurs pas. Tout d'abord, il faut que le maître de ballet, dont c'est le rôle spécial, imagine et *règle* les pas de chacun des danseurs, aussi bien que les pas d'ensemble. A cet effet, il se fait jouer par le répétiteur chacun des motifs de la musique, les lui faisant recommencer plusieurs fois de suite jusqu'à ce que chacun de ces motifs lui ait inspiré les motifs de la danse. Puis, lorsque chaque pas est réglé, le répétiteur en joue l'air aux danseurs qui sont chargés de l'exécuter, autant de fois qu'ils en ont besoin pour l'apprendre. Et enfin, quand chaque pas est bien su et bien établi, on fait les répétitions d'ensemble de toute la danse, toujours avec le secours de l'indispensable répétiteur.

RÉPÉTITIONS. — On appelle ainsi la longue série de travaux et d'études préparatoires auxquels se livre le personnel d'un théâtre pour apprendre une pièce nouvelle et la mettre en état d'être offerte au public. Un écrivain peu au courant du sujet qu'il traitait a écrit ingénument ceci : — « Les premières répétitions se font, le manuscrit à la main, devant l'auteur et le metteur en scène. Tandis que l'un et l'autre s'évertuent à faire comprendre l'esprit de la pièce, à en régler les positions et le mouvement, les acteurs causent de leurs petites affaires, maudissent la critique, cassent du sucre (!), devinent des mots carrés ; les dames brodent, tricotent, ourlent des mouchoirs, sans autrement s'occuper de la question théâtrale. Enfin, les rôles sont sus, ça se fond, l'auteur, après ce purgatoire, voit arriver le jour de la première. »

Il faut n'avoir jamais mis le pied dans un théâtre pour se livrer à de tels enfantillages de plume ; il faut ignorer complètement la nature du travail scénique pour croire que les choses se font ainsi toutes seules et sans que personne y mette du sien ; il faut surtout n'avoir jamais assisté à une de ces grandes répétitions générales qui durent parfois de sept heures du soir à trois et quatre heures du matin, où l'on passe trois ou quatre heures entières sur un seul acte, sur un seul tableau, d'où chacun sort rompu, harassé, énervé, n'en pouvant plus, il faut n'avoir rien vu de tout cela pour écrire sans rire de telles balivernes et traiter ainsi par-dessous la jambe un travail aussi sérieux, aussi rude, parfois aussi cruel que celui du théâtre.

Le spectateur, en effet, ne se doute guère, lorsqu'il vient prendre place dans un théâtre pour y voir une pièce importante, des travaux de toute sorte qu'a nécessités la mise en scène de cette pièce, il ne saurait se faire une idée de la somme d'efforts, d'énergie, d'intelligence, de volonté que chacun a dépensée jusqu'au jour où l'œuvre s'est enfin trouvée *sur ses pieds*, comme on dit dans l'argot spécial, et en état de lui être offerte. Ce n'est point par jours, ce n'est point par semaines, c'est par mois qu'il faut compter le temps nécessaire à ces études, à ces répétitions, qui sont la cause de tant de fatigues et qui exigent de la part de tous tant d'attention, de bonne volonté et d'efforts sans cesse renouvelés.

Il faut procéder ici du particulier au général, et apporter de l'ordre et de la méthode dans un travail aussi compliqué que difficile. C'est pourquoi les répétitions sont de diverses sortes : répétitions au foyer ou en scène, répétitions partielles ou d'ensemble, répétitions de chœurs ou de danse, répétitions de trucs ou de décors, répétitions au quatuor ou à l'orchestre, répétitions générales, répétitions devant la censure. Les unes mènent aux autres, et ce sont les répétitions générales qui précèdent immédiatement la première représentation.

En premier lieu, les rôles ayant été distribués, puis collationnés en séance sur le manuscrit pour corriger les fautes de copie, chacun doit apprendre le sien le plus promptement possible. Cependant, en attendant qu'ils soient sus, on commence les travaux. Les premières répétitions, préparatoires et un peu familières, se font d'ordinaire soit au foyer des artistes, soit au foyer du public, chaque artiste tenant son rôle à la main. L'auteur donne ses premières indications, règle, d'accord avec le metteur en scène, la position des personnages, les passades à exécuter, la façon dont doivent se faire les entrées et les sorties, etc. On répète ainsi, pour dégrossir le travail, un seul acte d'abord, puis un autre, puis un autre. Quand le tout a été de cette façon un peu débrouillé, que chacun sait son rôle et s'en est peu à peu pénétré, que l'ensemble de la pièce est entré dans l'esprit de tous, que le caractère et les détails en ont été saisis, le travail du foyer est abandonné et l' « on descend en scène. »

Les répétitions entrent alors dans une nouvelle phase, celle de la mise en scène. Pour commencer, on répète dans un décor quelconque, où seulement les plans sont observés relativement aux issues nécessaires pour les entrées et sorties. La scène, à peu près nue, ne contient que les accessoires indispensables, et n'est éclairée que par trois ou quatre becs de gaz. C'est dans cette quasi-obscurité, faiblement combattue par quelques percées lointaines de jour, mais à laquelle l'œil s'habitue, qu'on procède au premier travail scénique. Sur l'avant-scène, auteur et régisseur président à ce travail, placés auprès du souffleur, qui est assis à une table, son manuscrit à la main (car celui-ci ne descend dans son trou que lorsque les répétitions sont très avancées). Ici, les artistes doivent savoir leurs rôles et ne plus les avoir sous les yeux. On règle d'une façon définitive, mais non sans des essais et des tâtonnements plus ou moins longs, tous les mouvements scéniques, tous les détails de l'action et jusqu'à ceux qui sont en apparence les plus insignifiants, tout devant être établi avec la précision la plus absolue, de façon à ne laisser place à aucun malentendu, à aucune hésitation.

Une fois terminée cette seconde période des travaux, on entame les répétitions avec décors et accessoires. Pour chaque acte le décor est posé comme il doit l'être ; les accessoires sont à leur place ; le théâtre est meublé, c'est-à-dire que la scène est garnie de tous les objets néces-

saires à l'exécution de la pièce. C'est ici que le travail intellectuel se fond avec la partie matérielle, avec les détails pratiques des études, et qu'elle prend toute son importance. L'optique de la scène une fois bien établie, par suite de l'agencement bien entendu de toutes les parties, la pièce prenant véritablement corps, l'auteur se rend un compte exact de son œuvre ; ses premières intentions lui réapparaissent clairement, parfois même elles sont complétées par de nouvelles inspirations de détail, qu'il communique soigneusement aux acteurs, afin que ceux-ci puissent s'en pénétrer. Que l'un se méprenne sur la nature d'un geste ou d'une intonation, qu'un autre ne rende pas suffisamment la pensée contenue dans un mot, dans une phrase, dans une exclamation, l'auteur intervient pour rectifier l'exécution, et indique à l'artiste l'inflexion à prendre, la nuance à observer, l'attitude à garder. Ces détails sont souvent d'une extrême importance, et il arrive qu'on passe, selon les difficultés à résoudre, toute une journée sur un acte, sur un tableau, sur une scène, sur un fragment de scène. Enfin, voici la pièce à peu près complètement sue d'un bout à l'autre, et l'on va passer aux dernières répétitions, à celles qui prennent le nom de répétitions générales et qui sont presque en tout point pareilles à des représentations. Pour celles-ci, on allume le lustre et la rampe, on convoque l'orchestre, le rideau se baisse à chaque entr'acte, et, pour peu que l'ouvrage ait quelque importance, les acteurs sont tenus de revêtir leurs costumes. Une fois là, l'auteur et le metteur en scène n'interrompent plus qu'en cas de nécessité absolue, et l'exécution doit se poursuivre sans désemparer. Quand ces répétitions ont eu lieu un certain nombre de fois, les études sont terminées, l'ouvrage est su et prêt à paraître devant le public.

On comprend que l'ensemble de ces études, même réduit à ce qui vient d'être exposé, n'est pas une mince besogne. Pourtant, ces répétitions ne sont que celles des pièces relativement faciles à monter et sans embarras scénique : comédie, drame intime ou grand vaudeville. Mais c'est bien une autre affaire lorsqu'il s'agit d'un opéra, d'un ballet ou d'une grande pièce à spectacle, drame ou féerie, tels qu'on en représente à la Porte-Saint-Martin, au Châtelet ou à la Gaîté. Alors, les détails en tout genre se multiplient, les répétitions prennent une envergure immense, et c'est ici qu'il n'est pas rare de voir qu'on soit obligé de les poursuivre pendant un espace de trois, quatre, cinq et même six mois. Comme j'ai donné ailleurs la description de ce travail, je demande la permission de me citer moi-même :

C'est une grande tâche que de conduire des répétitions ; aussi le travail doit-il naturellement se scinder, chaque partie du personnel opérant séparément, avant que toutes se réunissent pour les répétitions d'ensemble. S'il s'agit d'une de ces féeries dans lesquelles le personnel actif est très nombreux et où l'on voit parfois en scène jusqu'à deux ou trois cents comparses, vingt ou trente changements de décors, deux ou trois ballets, la marche de tout ce matériel et les évolutions de ce personnel considérable réclament tous les soins d'un metteur en scène capable et expérimenté. Lorsque les interprètes proprement dits de la pièce ont occupé le théâtre une partie de la journée, celui-ci appartient ensuite aux choristes, aux figurants, aux comparses, qu'on fait répéter séparément et dont on arrête toutes les marches et contremarches. S'il y a un ballet, les danseurs ont été les premiers à s'emparer de la scène et, dès huit heures du matin, l'ont occupée sans encombre durant deux ou trois heures, en compagnie du violon qui leur sert de répétiteur. De plus, — mais ceci est réservé pour la nuit, après le spectacle, — on fait des répétitions spéciales, sans acteurs, sans choristes, sans danseurs, sans comparses, des répétitions uniquement consacrées à la pose rapide des décors, à leur éclairage, au maniement des trucs, partie capitale d'une œuvre de ce genre. Quand tout marche assez bien séparément, on commence les répétitions générales, que l'on renouvelle souvent durant un mois avant d'obtenir l'ensemble désiré et qui occasionnent parfois dix ou quinze relâches successifs.

S'il s'agit d'une œuvre musicale, la question change encore d'aspect. Pour un opéra-comique, par exemple, on commence par faire aux artistes la double lecture du livret et de la partition ; la lecture de celle-ci consiste en une exécution faite au piano, le plus souvent par le compositeur en personne. En ce qui concerne le poème, les choses vont de la façon que nous avons indiquée plus haut ; mais ici le travail se double des études musicales, qui doivent être menées de front avec les

autres, de telle sorte que les acteurs, en même temps qu'ils répètent le dialogue, prennent des leçons sur la musique. Chacun reçoit ces leçons d'un accompagnateur, d'abord séparément, jusqu'à ce que chaque rôle musical soit bien su; puis on procède aux leçons d'ensemble, pour les duos, trios, etc. Les chœurs travaillent de leur côté et prennent aussi des leçons, sous la direction de leur chef particulier, toujours de la même manière, c'est-à-dire séparément d'abord : premiers dessus, seconds dessus, etc., après quoi vient l'ensemble. Le travail préliminaire de la scène est le même que pour la comédie ou le vaudeville; les artistes commencent par répéter seuls, puis, quand ils savent à peu près la pièce, poème et musique, les chœurs viennent se joindre à eux; enfin, quand un résultat satisfaisant est obtenu à la suite de ces répétitions, qui se font au piano, le rôle de l'orchestre commence. On convoque d'abord simplement un quatuor de celui-ci, soit un premier et un second violon, un alto et une basse, qui font, sous la direction du chef d'orchestre, sans chanteurs, sans chœurs, absolument seuls, une exécution préliminaire de leurs parties; quelquefois, mais très rarement, on convoque ensuite les instruments à vent, qui font de même à leur tour; puis tout l'orchestre est appelé et fait une ou deux répétitions, toujours sans les chanteurs, afin que chaque musicien se familiarise avec sa partie et que les fautes de la copie puissent être découvertes et corrigées. Après ces diverses épreuves préparatoires, on répète la musique généralement, rien que la musique, mais cette fois avec l'ensemble de l'orchestre, des chanteurs et des chœurs; et enfin, lorsque l'ensemble est bon, on entame les dernières répétitions générales, c'est-à-dire qu'on répète poème et partition, dans l'ordre voulu, comme s'il s'agissait de la représentation véritable.

Telle est la nature, telle est la marche des travaux que nécessite la préparation de toute œuvre théâtrale. N'avais-je pas raison de dire que le spectateur qui vient prendre place dans sa stalle ne se doute guère des efforts que chacun a faits, des fatigues que chacun a endurées, de l'intelligence que chacun a dépensée pour mettre cette œuvre au point et la lui présenter dans les conditions les plus favorables?

RÉPLIQUE. — On appelle réplique la phrase qui sert de signal à un acteur soit pour entrer en scène, soit pour parler à son tour. Il est donc essentiel que chaque acteur sache, tout aussi bien que son rôle, ces fragments de dialogue dits par un autre acteur et qui appellent son intervention immédiate. « Bien donner la réplique, » c'est dire exactement la phrase qui doit amener la réponse de l'interlocuteur; « manquer sa réplique, » c'est, pour une raison ou pour une autre, ne pas entrer ou ne pas parler quand le moment est venu de le faire et quand cette réplique a été donnée comme il convient; « n'être pas à sa réplique, » c'est être inattentif quand cette réplique se produit et agir comme si elle n'avait pas été donnée.

En ce qui concerne la musique, et dans les pièces entremêlées de chant et de dialogue, telles qu'opéras-comiques, opérettes ou vaudevilles, la réplique a la même signification; aussi, en tête de chaque morceau, inscrit-on sur chacune des parties d'orchestre la phrase qui sert de réplique pour l'attaque, afin que les symphonistes sachent quand ils doivent partir. Mais, pour la musique, il y a un autre genre de réplique. Lorsqu'un instrument de l'orchestre a un grand nombre de pauses à compter, et pour éviter toute erreur qui pourrait se produire de sa part malgré la plus grande attention, on lui place en petites notes, au-dessus des dernières pauses, le dessin musical important soit du chant, soit d'un autre instrument, qui précède immédiatement l'instant où il doit reprendre sa partie dans l'ensemble. Grâce à ce signal, à cette réplique, l'erreur n'est plus possible, et l'instrumentiste sait d'une façon certaine à quel moment il doit partir de nouveau.

REPORTER THÉATRAL. — Ce mot barbare de *reporter*, qui nous vient d'Angleterre et qui depuis quelques années a sottement pris place dans le langage courant, s'applique, en ce qui concerne le théâtre, aux écrivains qui sont chargés, dans les journaux quotidiens, de rédiger ce qu'on appelle le *Courrier des théâtres* (Voy. ce mot), c'est-à-dire de donner toutes les nouvelles, tous les cancans relatifs aux théâtres, aux cafés-concerts, aux spectacles, etc.

REPRÉSENTATION. — En ce qui con-

cerne le théâtre, et en de certains cas, ce mot est pris dans un sens de synonymie complète avec celui de *spectacle*. C'est ainsi qu'on dira que la représentation ou le spectacle a été long, que la représentation ou le spectacle a été brillant, que la représentation ou le spectacle a été troublé par un accident. Mais là s'arrête l'analogie, et le mot représentation s'applique surtout aux pièces de théâtre, pour indiquer le nombre de leurs exécutions successives : on dira ainsi la dixième, la vingtième, la cinquantième représentation d'une pièce, pour marquer qu'elle a été jouée dix, vingt, cinquante fois.

REPRÉSENTATION (PREMIÈRE). — Les coutumes théâtrales sont bien changées depuis un siècle, et surtout depuis vingt-cinq ans. Autrefois on laissait au public, au vrai public, le soin de juger et d'apprécier la valeur d'un ouvrage à sa première représentation, et celui-ci laissait un libre cours à ses impressions, applaudissant lorsqu'il était satisfait, sifflant s'il était mécontent, et du premier coup établissant le succès ou provoquant la chute de l'œuvre qui lui était offerte. Il n'en est plus de même aujourd'hui, où l'on peut presque dire que les premières représentations ont lieu à huis clos, par ce fait que si la salle est toujours entièrement garnie, on peut affirmer néanmoins que le public véritable, celui qui paie sa place au bureau, en est soigneusement, rigoureusement et absolument exclu. Dans ces jours « solennels,» la salle d'un théâtre est remplie d'une foule particulière, composée d'écrivains, de journalistes, d'artistes, de fournisseurs de la maison, de gens de bourse et de finance qui ont des relations avec la direction, de femmes à la mode, plus ou moins légères, qui sont généralement dans le même cas, etc., etc. C'est devant ce public particulier, forcément indulgent parce qu'aucun de ceux qui le composent n'a payé sa place, qu'ont lieu les premières représentations; c'est à peine si les théâtres consentent à laisser quelques dizaines de places figurer sur la feuille de location, où elles sont encore disputées par des personnages qui, pour les obtenir, ont recours à toutes sortes de patronages et de protections, si bien qu'il n'est pas rare de voir appliquer le soir, sur les bureaux déserts, une pancarte portant cette inscription :

LES BUREAUX NE SERONT PAS OUVERTS
CE SOIR.

Donc, comme nous le disions, le public est maintenant exclu des premières représentations, et les théâtres en agissent ainsi pour que l'auditoire favorisé qu'ils invitent à ces petites solennités ne puisse se montrer sévère, et pour que tous les journaux qui sont à leur dévotion puissent dire dès le lendemain que la pièce nouvelle a obtenu un succès colossal. Mais comme on ne saurait tromper longtemps le public, cette petite malice cousue de fil blanc n'obtient elle-même que le succès qu'elle mérite. Quel que soit le résultat de la première représentation, on peut dire maintenant qu'il ne compte plus pour rien aux yeux du gros des spectateurs. Les succès frelatés n'en imposent à personne, et malgré les ovations, les rappels, les *bis* et les trépignements intéressés qui peuvent se produire à une première représentation, on peut tenir pour certain que si une pièce est mauvaise, son existence n'en sera ni plus longue, ni plus brillante. Elle n'est pas sifflée comme elle l'eût été jadis, il est vrai, l'amour-propre de l'auteur est moins meurtri, mais elle tombe bientôt sous l'ennui et sous l'indifférence générale, et se voit obligée de céder promptement la place à une autre.

REPRÉSENTATION (CENTIÈME). — Il n'est pas rare aujourd'hui de voir une pièce atteindre sa centième représentation; il en est même qui vont d'un bond jusqu'à deux, trois et quatre cents représentations, s'éternisant pendant plus d'une année sur l'affiche d'un théâtre. Ceci nous semble très fâcheux au double point de vue de l'art et de la production dramatique; mais il n'y a pas à discuter avec des faits de ce genre. Ce que nous avons seulement à constater ici, c'est l'habitude prise, depuis une quinzaine d'années, de célébrer dans les théâtres, par une fête intime et familière, la centième représentation d'une pièce nouvelle et de constater ainsi son succès. C'est sous la forme d'un brillant souper offert par les auteurs aux interprètes de leur œuvre et aux

principaux employés du théâtre, que se produit généralement cette petite fête. Ce souper, qui a lieu d'ordinaire au théâtre, à l'issue même de la centième représentation, est suivi d'une sauterie à laquelle chacun et chacune prennent part avec ardeur.

REPRÉSENTATION EXTRAORDINAIRE. — C'est une représentation composée d'une façon toute particulière, avec le concours d'artistes étrangers, à l'aide d'éléments attractifs d'une nature exceptionnelle, et qui est généralement donnée au bénéfice d'un artiste, ou d'une œuvre de bienfaisance, ou des victimes d'une grande calamité publique. (Voy. BÉNÉFICE.)

REPRÉSENTATION DE RETRAITE. — Celle-ci est aussi une représentation extraordinaire, mais d'un genre particulier. A la Comédie-Française, le seul de nos théâtres qui continue d'être régi en société, tout sociétaire qui termine sa carrière a droit, en se retirant, à une représentation à son bénéfice qui prend le nom de *représentation de retraite*. C'est une occasion, pour le public, de lui exprimer, avec toutes ses sympathies, les regrets que lui cause son départ, et souvent ces représentations prennent un caractère véritablement touchant.

Dans les autres théâtres, la représentation de retraite n'est qu'une faveur gracieusement accordée à un vieux comédien blanchi sous le harnais. Elle devient d'ailleurs fort rare, les artistes, beaucoup plus capricieux qu'autrefois, ne s'attachant plus guère à un théâtre, passant trop volontiers de l'un à l'autre, et n'ayant plus de raison pour solliciter et obtenir une faveur d'une entreprise à laquelle ils n'ont été attachés que d'une façon en quelque sorte accidentelle.

REPRISE. — Quand un théâtre remet à la scène une pièce qui, depuis un plus ou moins long temps, a disparu de son répertoire, et qu'il en donne une nouvelle série de représentations, on dit qu'il en fait la *reprise*. Certaines pièces à grand succès ont eu ainsi des reprises sans nombre et ont atteint un chiffre fabuleux de représentations, comme *le Pré aux clercs*, *la Tour de Nesle*, *la Dame aux camélias*, *les Pilules du diable*, etc. Autrefois, au dix-huitième siècle, on *remettait* un ouvrage, on en faisait la *remise*; le mot a changé; aujourd'hui, on *reprend* une pièce, on en fait la *reprise*.

RÉSILIATION. — Acte par lequel, d'un commun accord et sous certaines conditions, un directeur de théâtre et un acteur annulent et rendent de nul effet le traité qui les liait l'un à l'autre, et reprennent leur entière liberté l'un vis-à-vis de l'autre.

RESTER EN PLAN. — Se dit d'un acteur qui, frappé d'un manque subit de mémoire, et le souffleur ne lui venant pas en aide, s'arrête en scène au milieu d'une phrase, et se trouve pendant un instant dans l'impossibilité de continuer.

Se dit aussi de pauvres acteurs de province, qui, engagés par un directeur peu scrupuleux et dont les affaires ont été moins brillantes qu'il ne l'espérait, se voient abandonnés par lui et laissés sans ressources dans une ville quelconque, tandis qu'il s'enfuit sournoisement en ayant la précaution d'emporter tout son matériel. De ceux-là on dit qu'ils sont restés en plan, qu'ils ont été laissés en plan par leur directeur.

RETIRER UNE PIÈCE. — Un auteur a le droit de retirer sa pièce, lorsque celle-ci est tombée lourdement et que le public lui a fait un fâcheux accueil. Hormis ce cas, il ne peut plus le faire et doit lui laisser poursuivre sa carrière, à moins qu'il n'ait à se plaindre de procédés qui peuvent lui être préjudiciables, comme celui qui consisterait à lui imposer des coupures qu'il ne voudrait pas accepter, ou à changer contre son gré la distribution des rôles. Cependant, lorsque la nouveauté d'un ouvrage a été épuisée, l'auteur peut encore retirer sa pièce et la porter à un autre théâtre, si, malgré une mise en demeure de sa part, celui qui l'a créée a laissé écouler un an et un jour sans en donner au moins une représentation.

RETRAITE. — Jadis, les artistes s'attachaient à leur théâtre; ils y restaient pendant quinze, vingt, trente ans, et lorsqu'ils abandonnaient la carrière, lorsqu'ils prenaient leur

retraite après un si long service, ils étaient l'objet de la part du public, à leur dernière représentation, d'une de ces manifestations touchantes d'affection et de sympathie qui laissent un profond souvenir dans le cœur de celui qui les reçoit. Aujourd'hui, les comédiens sont devenus nomades; ils ne tiennent pas plus à un théâtre qu'à un autre, sont un jour ici, un autre là, se déplacent à volonté, abandonnant une scène importante pour une moins honorable qui les paiera un peu plus cher, ne songent qu'à l'argent et ont fort peu de souci du public et de son affection. Il en résulte que la retraite d'un comédien n'est plus qu'un événement parfaitement indifférent à tous, et qui passe complètement inaperçu.

REVUE. — On donne le nom de revues à un certain genre de pièces à tiroirs dans lesquelles l'auteur fait défiler sous les yeux du spectateur tous les événements un peu saillants qui ont marqué l'année qui vient de s'écouler : révolutions, guerres, inventions nouvelles, modes, faits artistiques ou littéraires, crimes, malheurs publics, etc. Dans les pièces de ce genre, toutes choses, même les plus abstraites, sont personnifiées, de façon à faciliter leur introduction sur la scène. De la légèreté, de la gaîté, beaucoup de mouvement, de l'esprit si l'on peut, quelques couplets plus ou moins graveleux, tels sont les éléments qui entrent dans la composition de ces sortes de pièces, qui ne tiennent à la véritable littérature que par un lien singulièrement ténu. Il y a une quarantaine d'années pourtant, deux écrivains dramatiques d'un véritable talent, les frères Cogniard, ont fait jouer plusieurs revues charmantes.

RHAPSODE. — Les rhapsodes pourraient passer pour les ménestrels antiques. On sait que, d'après les conjectures les plus vraisemblables, il a pu s'écouler environ un siècle et demi entre l'époque de la composition des poèmes homériques et celle de l'invention de l'écriture (vers l'an 660 avant J.-C.), qui permit de les vulgariser et de les répandre. Pendant tout ce temps, ces poèmes se répandirent et se conservèrent uniquement par la tradition orale. « Des hommes, a dit un écrivain, apprenaient par cœur la totalité ou une partie de ces poèmes, et ils allaient ensuite de ville en ville les réciter aux auditeurs charmés. Ces hommes, qu'on désignait sous le nom de *rhapsodes*, étaient tenus en grande estime et même en grande vénération ; il n'y avait pas de festin, pas de solennité, pas de fête publique où ils ne fussent appelés. En général, dans les assemblées où ils étaient invités, ils récitaient des parties détachées des grands poèmes homériques, et chacune de ces parties constituait une *rhapsodie*. Aux grandes fêtes publiques de la Grèce, plusieurs rhapsodes se relayaient pour réciter des poèmes entiers. Solon rendit même une ordonnance pour obliger les rhapsodes qui récitaient les poèmes homériques aux Panathénées, à suivre l'ordre régulier et à ne rien omettre. »

RHAPSODIE. — Comme on vient de le voir dans le mot précédent, la rhapsodie était un fragment de poème récité par un rhapsode. Ce mot se prenait donc en bonne part chez les anciens, tandis que chez nous il est devenu un terme de dénigrement et de dédain. Si l'on parle d'un ramas de mauvais vers et de mauvaise musique, on dira : « Ce n'est pas un opéra, c'est une *rhapsodie*, » ce qui signifie qu'on n'y rencontre rien de neuf et que les fragments en ont couru partout, comme les anciennes rhapsodies.

RIDEAU D'AVANT-SCÈNE. — C'est celui qui ferme la scène aux yeux du spectateur, qu'on lève et qu'on abaisse au commencement et à la fin de chaque acte, et que le public appelle simplement « le rideau. »

Les anciens faisaient précisement le contraire de ce que font les modernes en ce qui concerne la manœuvre du rideau. Chamfort nous le rappelle, en parlant de la « toile de théâtre » qui bordait leurs théâtres : — « Elle différoit de la nôtre, dit-il, en ce qu'elle étoit attachée par le bas, en sorte que quand nos pièces commencent, on lève la toile, qui est attachée par le haut, les Romains la baissoient, la laissoient tomber sous le théâtre ; et quand la pièce étoit finie, ou même après chaque acte, on la relevoit pour les changemens de décorations, au lieu que nous la baissons. De là vient qu'on disoit

en latin : *tollere aulæa,* lever la toile, quand on fermoit la scène et que les acteurs se retiroient ; et *premere aulæa,* baisser la toile, quand on découvroit le théâtre pour commencer l'action. » En Italie, au dix-septième siècle, on employait l'un et l'autre procédé ; on usait même d'un troisième : celui qui consistait à avoir deux rideaux à coulisses, qui s'écartaient comme ceux d'une fenêtre lorsqu'on voulait ouvrir la scène, et qui venaient se rejoindre lorsqu'on la voulait fermer. Aujourd'hui, l'usage du rideau, tel que nous le voyons pratiqué en France, est général par toute l'Europe ; pourtant, Richard Wagner, dont la rage de réforme était vraiment prodigieuse, avait fait établir, sur son théâtre de Bayreuth, le double rideau à coulisses, dont les petites baraques de marionnettes sont depuis longtemps les seules à se servir.

On appelle *rideau de manœuvre* un rideau différent du rideau d'avant-scène par sa décoration, mais qui remplit pourtant le même office, celui de fermer la scène. On baisse ce rideau pour indiquer au spectateur que le changement de décor sera très prompt, l'entr'acte très court, et pour l'engager par conséquent à ne pas quitter sa place et à ne point sortir de la salle.

La décoration du rideau d'avant-scène, presque toujours confiée à un peintre habile, est souvent très riche et d'un grand effet. Quelques théâtres d'ordre très secondaire se sont pourtant avisés, depuis quelque vingt ou trente ans, de remplir ce rideau, comme la quatrième page d'un journal, d'une série d'annonces commerciales qui produisent sur l'œil du spectateur même le plus indifférent l'impression la plus fâcheuse. Ce genre de rideau, qu'on a qualifié du nom de *rideau d'annonces,* est indigne d'une entreprise artistique qui possède au moindre degré le respect d'elle-même et de son public.

RIDEAU DE FER. — C'est un rideau à mailles de fer, monté sur un bâti de même métal, qui vient chaque soir, lorsque le public est sorti du théâtre, prendre la place du rideau d'avant-scène, lequel est relevé aussitôt que la salle est vide. Une mesure de police oblige chaque théâtre à être pourvu d'un rideau de ce genre, facile à manœuvrer, qui, en cas d'incendie, peut jusqu'à un certain point préserver la salle ; nous disons jusqu'à un certain point, car il nous semble que des flammes intenses ne sont que médiocrement retenues par les mailles métalliques d'un tel engin. Aussi est-il depuis longtemps question de transformer ces rideaux à jour en rideaux de métal plein.

RIDEAU DE FOND. [DÉCOR.] — Le rideau, qui est toujours la partie la plus éloignée de la décoration, puisqu'elle en représente le fond, en est aussi l'une des plus importantes. Il n'est pas sans intérêt de savoir comment se manœuvre cette immense masse de toile : Moynet nous l'apprend dans son *Envers du théâtre* :

Un rideau est une surface de toile sur laquelle on a peint soit un paysage, soit un intérieur, soit une place de ville ou tout autre sujet. C'est ordinairement le point le plus éloigné du spectateur, celui qui clôt la décoration. Lorsqu'il y a des parties découpées dans sa surface, un rideau entier ou une fraction de rideau vient encore se juxtaposer en arrière-plan. Plusieurs lés de forte toile, solidement rattachés ensemble par des coutures horizontales, constituent un rideau. On fait en bas un grand ourlet qu'on laisse ouvert de chaque côté : c'est « le fourreau ; » on y introduit une perche en frêne de même longueur ; on en fait autant à la partie supérieure.

Si le théâtre, comme cela se présente souvent, n'est pas assez haut pour qu'on puisse enlever le rideau dans toute la hauteur et le cacher complètement aux yeux des spectateurs, on ajoute un troisième fourreau au milieu et une perche semblable aux deux autres. Dans ce cas, les fils d'appel l'enlèveront par la perche du milieu et le maintiendront plié en deux, au cintre.

Quand le rideau est apporté sur le théâtre roulé sur ses perches, sortant de l'atelier de peinture ou du magasin de décors, il est posé sur le plancher au plan qu'il doit occuper. Cinq fils ordinairement composent l'appareil qui doit le suspendre. Ces cinq fils fixés sur le tambour du gril vont passer chacun par une poulie dont la chape est fixée sur le gril, une au point-milieu, une à chaque extrémité, les deux autres entre le milieu et les extrémités. Ces cinq fils sont envoyés sur le théâtre, c'est-à-dire que leur longueur est réglée pour que, fixés ensemble sur le tambour, leurs extrémités viennent toucher le plancher de la scène ; c'est là qu'ils sont attachés à la perche supérieure du rideau, aux points correspondant avec ceux qu'ils occupent sur le gril. Cette opération se fait en pratiquant une saignée au

fourreau au point d'attache et en faisant une ligature autour de la perche. Le machiniste qui est en haut près du tambour les rassemble, prend le lâche, et les roidit tous également et les fixe. Il ne s'agit plus que d'enlever le rideau. Voici comment on opère.

Sur le grand diamètre du tambour a été fixé un fort cordage, qu'on fait passer sur une des grosses poulies passées de chaque côté du gril, soit au côté *cour*, soit au côté *jardin*. A l'extrémité de ce cordage est un contrepoids calculé sur la pesanteur du rideau pour le contre-balancer. On comprend qu'une impulsion même légère doit suffire pour précipiter la descente du contrepoids; pour en être maître et le guider à volonté, et en même temps le manœuvrer du premier corridor, c'est-à-dire à portée de la scène, afin d'agir juste au moment opportun, on équipe deux autres fils ou *commandes* sur le grand axe du tambour en sens inverse l'un de l'autre. Ces deux fils, envoyés sur deux poulies dans la même chape, viennent aboutir au plancher du premier corridor. (Voy. CINTRE.) Le machiniste n'a qu'à appuyer sur l'une ou l'autre des deux commandes, le contrepoids entraîne le rideau, ou le rideau entraîne le contrepoids à sa volonté, en faisant tourner le tambour dans un sens ou dans un autre.

Lorsque le rideau est enlevé par la perche de milieu, il faut ajouter cinq « faux-fils » attachés à la perche supérieure et à des points fixes au-dessous du gril; ces fils, qui demeurent immobiles, servent aussi à maintenir le rideau que son poids entraîne toujours; il faut y ajouter les variations de l'atmosphère qui allongent ou raccourcissent les cordages; mais les faux-fils neutralisent cet effet. — Lorsque le rideau est debout sur le théâtre, on ne laisse pas la perche inférieure s'appuyer sur le plancher, afin d'éviter que cette grande masse de toile fasse de plis disgracieux pour la peinture. Une bande de toile appelée *barette* cache l'intervalle réservé entre la perche et le plancher.

RIDEAU DE GAZE. — Sous l'ancien régime, alors que l'Opéra, absolument omnipotent, tyrannisait tous les autres théâtres et, en haine de la concurrence qu'il redoutait, exigeait d'eux des redevances excessives et leur suscitait les entraves les plus indignes, certains petits spectacles n'étaient autorisés que sous des conditions singulièrement ridicules. Les uns étaient obligés de faire commencer leurs représentations par des exercices de marionnettes; d'autres étaient tenus de les faire précéder par une parade exécutée à la porte; d'autres enfin ne pouvaient présenter leurs acteurs en scène qu'à la condition qu'un rideau de gaze transparente fût tendu entre eux et le public. C'est ainsi que deux petits théâtres fondés peu d'années avant la Révolution, les Bleuettes et les Délassements-Comiques, durent employer ce rideau de gaze, sous peine de ne pouvoir exploiter le privilège qui leur était octroyé.

RIDEAU DE MANŒUVRE. — Voy. RIDEAU D'AVANT-SCÈNE.

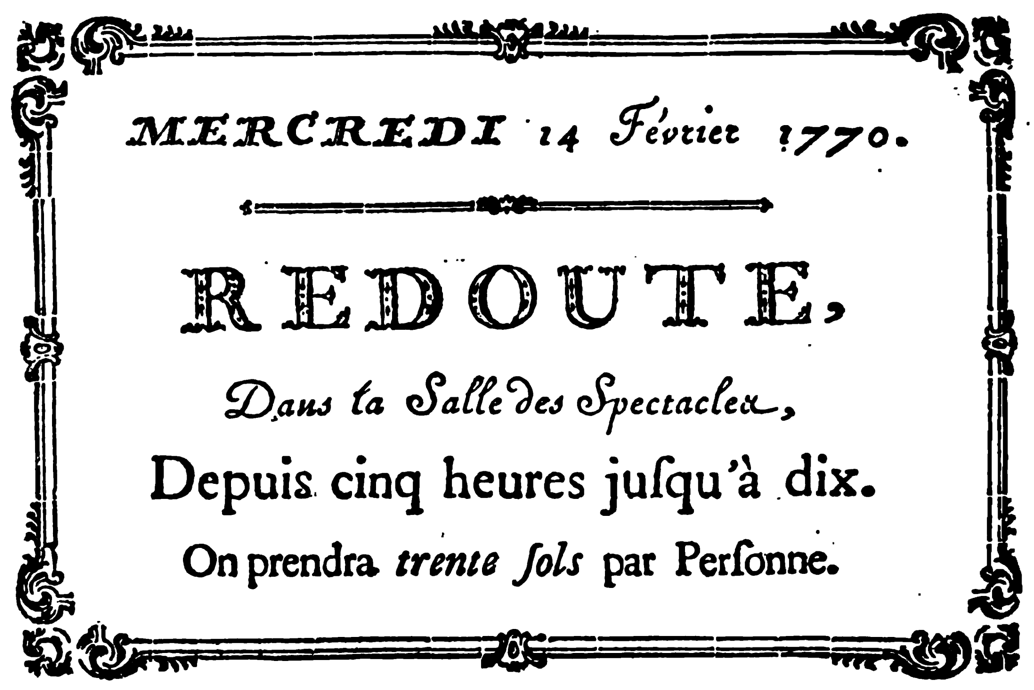
RIDEAUX DE NUAGES. — Dans certains ouvrages d'un caractère fantastique ou féerique, il arrive qu'un changement de décor important ne peut se faire absolument *à vue*, c'est-à-dire instantanément, et que cependant il peut s'opérer avec assez de rapidité pour que, l'action ne pouvant d'ailleurs être interrompue, on ne veuille pas baisser le rideau d'avant-scène. On emploie alors un procédé particulier : deux rideaux flottants, représentant des vapeurs et des nuages, envahissent le devant de la scène, l'un montant des dessous, l'autre descendant du cintre, tous deux se développant avec lenteur. Lorsque, au milieu de leur cours, ils sont parvenus à se joindre, la scène se trouve pour un instant complètement masquée, et si court que soit cet instant, il suffit pour l'opération du changement; si bien que quand les deux rideaux, se disjoignant, vont se perdre, celui du cintre dans les dessous, celui des dessous dans le cintre, le théâtre est transformé et l'effet est produit.

RIDOTTO. — Mot par lequel les Italiens désignent le foyer public de leurs théâtres. Au dix-huitième siècle et au commencement de celui-ci, les *ridotti* de certains grands théâtres, somptueusement éclairés et décorés, servaient souvent de salle de danse pour les bals masqués du carnaval. C'est de là qu'est venu chez nous le nom de *redoute*, donné précisément à certaines salles consacrées à la danse et aux bals. Un bal public a été longtemps fameux à Paris sous le nom de *Salle de la Redoute*.

RIGAUDON. — Voy. AIRS A DANSER.

RIPOSO. —Voy. Relache.

RIRE (Le) AU THÉATRE. — C'est une chose fort difficile pour un comédien que de savoir bien rire en scène, avec éclat et avec naturel, de façon que la gaîté qu'il exprime n'ait rien de factice et se communique à la salle entière, qui doit partager son hilarité et rire avec lui. Je dirais presque que c'est une faculté, et qu'en tout cas c'est là une qualité qui ne s'acquiert que par un travail assidu et, on en conviendra, fort difficile à régler. La première femme qui ait joué les soubrettes au temps de Molière et dans sa troupe, Mlle Beauval, avait ce don du rire au point qu'il en devenait un défaut; elle riait toujours en scène, cela était passé chez elle en quelque sorte à l'état de tic, et tellement que Louis XIV s'était toujours opposé, pour cette raison, à ce qu'elle fût reçue sociétaire. Mais Molière, qui tenait à Mlle Beauval, trouva moyen, avec son génie, de se servir même de ce défaut : il écrivit pour elle le rôle de Nicole du *Bourgeois gentilhomme,* et elle produisit tant d'effet dans la scène du rire, au troisième acte, qu'en sortant de la représentation, le roi dit à Molière : « Je reçois votre actrice. » Une autre comédienne fameuse, Mlle Beaumenard, femme de l'acteur Bellecour et connue sous le sobriquet singulier de *Gogo,* fut célèbre par la façon dont elle savait rire en scène. Ses éclats de rire étaient à la fois si véhéments et si naturels, si pleins d'une véritable gaîté, qu'elle emportait tout le public après soi et faisait littéralement pâmer les spectateurs. De nos jours, on a cité Mlle Augustine Brohan comme l'une des femmes qui savaient le mieux rire au théâtre.



Billet d'entrée à une Redoute. (Voy. *Ridotto.*)

RITOURNELLE. — On appelle ainsi le court prélude symphonique qui précède et annonce un morceau de chant, et qui quelquefois termine aussi ce morceau. Parfois même une ritournelle se fait entendre au milieu d'un air, si la situation le comporte, soit pour donner une ampleur particulière à l'expression dramatique et scénique, soit pour laisser au chanteur le temps de respirer et de reprendre haleine.

ROCOCO. — Dans tous les arts, et surtout lorsqu'il s'agit de genres ou de talents secondaires, il est certaines façons de sentir et de

s'exprimer qui vieillissent vite parce qu'elles manquent de naturel, de franchise et de simplicité, parce qu'elles sont ou boursouflées jusqu'à l'emphase, ou précieuses jusqu'à la prétention. Cela frise le ridicule, et cela devient rapidement *rococo*. L'auteur dramatique qui voudrait écrire comme Guilbert de Pixerécourt, le compositeur qui voudrait faire de la musique comme Mme Loïsa Puget, l'acteur qui voudrait jouer la comédie comme M. Maubant seraient parfaitement rococos.

ROLE. — C'est, à proprement parler, le texte que doit débiter chacun des personnages d'une œuvre dramatique, la partie dont chaque acteur est chargé dans la représentation de cette



Mme Talma, l'une des actrices les plus célèbres de la Comédie-Française. (Voy. *Rôle muet.*)

œuvre. Donc, autant de personnages, autant de rôles, petits ou grands. Selon le langage du théâtre, les rôles sont caractérisés de diverses façons. Il y a de beaux rôles et de mauvais rôles, de petits rôles et des rôles importants, ce qui se comprend sans qu'il soit besoin de l'expliquer; il y a des rôles *brillants*, des rôles *à effet,* des rôles *où il n'y a qu'à ouvrir la bouche* (sous-entendu : *pour être applaudi*); en regard de ceux-ci, il y a les rôles *difficiles,* qui exigent un véritable travail de composition de la part du comédien, les rôles *ingrats,* desquels, malgré tous les efforts possibles, on ne peut guère tirer d'honneur ni de profit, les rôles *en mauvaise situation*, qui sont dans le même cas, à cause du peu de sympathie que le personnage doit exciter chez le spectateur; il y a encore les rôles *de tenue,* qui demandent des qualités parti-

culières de noblesse et de distinction dans le physique et dans le débit. Il y a enfin les *pannes* et les *roustissures* (Voy. ces mots), qui sont les rôles exécrables, et les *accessoires*, qui sont ceux dont l'importance est absolument nulle. — Au point de vue matériel, le rôle est représenté par une copie du texte qui le compose, copie qui est remise à l'acteur chargé de le jouer et qui lui sert à apprendre ce texte. Ce rôle ne comprend pas seulement le texte en question, mais encore les répliques, c'est-à-dire les phrases dites par un autre personnage qui précèdent immédiatement celles que l'acteur a à débiter. Il faut, en effet, que celui-ci apprenne aussi ces phrases par cœur, puisqu'elles lui servent de signal et le préviennent que son tour est venu de parler. Il en est absolument de même poor les rôles de musique.

ROLE MUET. — C'est, comme son nom l'indique, un rôle qui n'a pas un mot à dire. Dans la plupart des cas, les rôles de ce genre n'ont aucune importance, et sont remplis par un simple comparse. Parfois cependant, c'est le contraire qui a lieu, et le rôle muet, sur qui roule en grande partie l'intérêt d'un ouvrage, exige la présence d'un artiste de premier ordre, dont la pantomime expressive soit de nature à émouvoir profondément le spectateur. C'est ainsi que dans *l'Abbé de l'Épée,* de Bouilly, le personnage du jeune sourd-muet a été créé par Mme Talma ; que dans *la Muette de Portici,* celui de la muette Fenella, l'héroïne de l'ouvrage, a été établi par Mlle Noblet. Dans *la Servante maîtrese,* le petit chef-d'œuvre de Pergolèse, le rôle très important de Scapin est aussi un rôle muet.

ROLES (PREMIERS, SECONDS, TROISIÈMES). — Voy. PREMIERS ROLES, SECONDS ROLES, TROISIÈMES ROLES.

ROLES A BAGUETTE. — C'est ainsi qu'au dix-septième siècle on désignait, soit dans l'opéra, soit dans la tragédie, les rôles qui formaient alors l'emploi des *reines*, parce que, étant donnés les costumes ridicules qui avaient cours à cette époque, l'artiste qui remplissait ces rôles paraissait toujours en scène avec une longue baguette, signe de la majesté du personnage. Les rôles à baguette de l'opéra seraient qualifiés aujourd'hui du nom de fortes chanteuses, et ceux de la tragédie du nom de premiers rôles.

ROLES DE COMPLAISANCE. — Ceci n'est pas un emploi, et le rôle de complaisance, au contraire, est ainsi qualifié parce qu'il est en dehors de l'emploi de l'artiste qui est appelé à le remplir. Ce n'est qu'en province qu'on se sert de cette expression : là, où parfois les troupes sont peu nombreuses, et où les emplois ne sont pas doublés et triplés comme à Paris, il arrive souvent qu'un directeur est embarrassé pour distribuer les rôles d'une pièce nouvelle, et qu'il est obligé d'avoir recours à la complaisance d'un acteur pour le prier de représenter un personnage qui ne rentre pas dans son genre, dans ses attributions. Mais pour que cette complaisance ne puisse lui être refusée et devienne *obligatoire*, chaque directeur inscrit dans ses engagements une clause par laquelle chacun de ses artistes est tenu de lui jouer, dans le cours de l'année, tant de « rôles de complaisance. » C'est le tour de la carte forcée appliqué au théâtre.

ROLES DE CONVENANCE. — Voy. SECONDS ROLES.

ROLES A CORSET. — Les rôles à corset, que l'on appela plus tard *Dugazons-corset,* du nom de l'artiste qui les rendit fameux, étaient des rôles de jeunes paysannes amoureuses et naïves, tels que ceux de Babet dans *Blaise et Babet,* de Justine dans *Alexis et Justine.* On les désignait sous ce nom assez singulier, parce qu'ils se jouaient en jupon et en corset. Cet emploi était spécial à l'opéra-comique. Mme Favart, Mme Dugazon, Mme Gavaudan se sont illustrées dans les rôles à corset. (Voy. DUGAZONS.)

ROLES A MANTEAU. — On désignait ainsi, jadis, toute une classe de rôles masculins comprenant des personnages d'un certain âge et exigeant une certaine représentation, qu'ils fussent d'ailleurs comiques ou sérieux. Ces rôles rentreraient aujourd'hui dans diverses catégo-

ries, car il en est qui tiennent soit des premiers rôles marqués, soit des premiers comiques marqués, soit des financiers, soit des grimes. En effet, Orgon de *Tartuffe,* Chrysale des *Femmes savantes,* Harpagon de *l'Avare,* Arnolphe de *l'École des Femmes,* sont des rôles à manteau, aussi bien que George Dandin, que Sganarelle de *l'École des Maris,* Argan du *Malade imaginaire,* Bartholo du *Barbier de Séville* ou Crémante de *la Mère coquette.* L'emploi des rôles à manteau (ainsi nommés du manteau qui les caractérisait dans l'origine) a été tenu successivement, à la Comédie-Française, d'abord par Molière, puis par Rosimond, Guérin d'Estriché, Duchemin père, Bonneval, Desessarts, Grandmesnil, Baptiste aîné, Devigny, Provost et Samson.

ROLES MARQUÉS. — Voy. EMPLOIS MARQUÉS.

ROLES A TABLIER. — On désignait autrefois sous ce nom, et aussi sous celui de *basses-tablier,* certains rôles d'homme dans l'opéra-comique, parce que, dans l'origine, ils représentaient des personnages pris dans la classe populaire, des ouvriers soit maçons, soit serruriers, soit cordonniers, et qu'ils étaient caractérisés, au point de vue du costume, par un grand tablier de cuir, emblème de la profession. Ces rôles seraient désignés aujourd'hui sous le nom de basses d'opéra-comique. Chenard, Juliet, Solié, Vizentini, ont excellé dans les rôles à tablier.

ROLES A TIROIRS. — C'est ainsi que l'on qualifie certains rôles écrits spécialement en vue d'un artiste, pour montrer la souplesse de son talent en le faisant paraître successivement sous divers costumes et en lui donnant plusieurs caractères différents. La plupart des rôles créés par Déjazet étaient des rôles à tiroirs, et Henri Monnier s'est rendu fameux dans plusieurs rôles de ce genre, notamment dans *la Famille improvisée,* qu'il avait écrite pour lui-même et où il remplissait quatre personnages très opposés. Les rôles à tiroirs reçoivent aussi l'appellation plus compréhensible de *rôles à travestissements,* qu'il ne faut pas confondre avec les *rôles travestis.*

ROLES A TRAVESTISSEMENTS. — Voy. ROLES A TIROIRS.

ROLES TRAVESTIS. — Ce sont des rôles qui représentent des personnages d'hommes joués par des femmes, ou des personnages de femmes joués par des hommes. Dans le premier cas, il arrive qu'un auteur ayant à mettre en scène un adolescent, presque un enfant, le fait jouer par une femme pour lui donner plus de grâce et de naturel ; c'est ce que fit Beaumarchais pour le Chérubin du *Mariage de Figaro,* qui rentre dans l'emploi des ingénuités ; ou bien on fait jouer à une femme un rôle tout spécial d'amoureux passionné, pour sauver ce que certaines situations pourraient présenter d'un peu excessif et d'un peu dangereux à la scène; c'est ainsi qu'on a pris l'habitude de confier à une femme le rôle de l'Amour dans *Psyché,* bien que ce rôle ait été établi d'origine par Baron. Enfin, certaines comédiennes se sont montrées si alertes, si vives, si originales sous des habits d'homme, si désireuses d'ailleurs de remplir des rôles masculins, qui se prêtaient merveilleusement à la nature de leur talent, que les auteurs, se prêtant à leur fantaisie, se sont empressés d'écrire pour elles une foule de rôles travestis, qu'elles jouaient dans la perfection. Après Carline, l'actrice étincelante qui pendant tant d'années fit la joie et la gloire de la Comédie-Italienne, la plus fameuse de toutes ces comédiennes est assurément Virginie Déjazet, qui a créé plus de cent rôles de ce genre : *Gentil-Bernard, le Capitaine Charlotte, le Vicomte de Létorière, Vert-Vert, En pénitence, Monsieur Garat, les Premières armes de Richelieu,* etc.

Pour ce qui concerne les rôles de femmes joués par des hommes, ce fut d'abord une habitude, dans les commencements de notre théâtre et jusqu'à Corneille, de faire représenter par des acteurs les personnages de duègnes et de vieilles femmes. De Léris nous l'apprend, en parlant de *la Galerie du Palais,* quatrième ouvrage de ce grand poète : — « Nous avons l'obligation au grand Corneille, dit-il, d'avoir substitué dans cette pièce le rôle de suivante à celui de nourrice, qui étoit dans la vieille comédie, et que des hommes habillés en femmes, et *sous le masque,* représentoient ordinairement. »

Chose singulière, c'est Molière qui ramena pour un temps cet usage, que l'on considérerait certainement avec quelque répugnance aujourd'hui. Molière écrivit pour Hubert, un des bons comédiens de sa troupe, la plupart des rôles de duègnes et de caractères qui sont dans ses comédies, et dans lesquels, dit-on, celui-ci excellait : Madame Jourdain du *Bourgeois gentilhomme*, la feinte Gasconne de *Pourceaugnac*, Madame de Sottenville de *George Dandin*, Philaminte des *Femmes savantes*. Après la mort de Molière, ces rôles devinrent l'apanage de Mlle Beauval, et l'usage du travestissement se perdit de nouveau. Mais à l'Opéra on vit, pendant un demi-siècle encore, les rôles de vieilles femmes, de furies, etc., représentés par des hommes.

Aujourd'hui, dans le répertoire moderne, on ne travestit plus guère un homme que lorsqu'on veut obtenir un effet grotesque et ridicule. Encore n'emploie-t-on ce moyen qu'avec la plus grande discrétion, le raffinement de notre goût le supportant malaisément.

ROMAINS DU PARTERRE. — Voy. CLAQUEURS.

ROMANCE. — Nous n'avons à parler ici de la romance qu'en tant que faisant partie d'une œuvre lyrique. On sait ce que c'est : une sorte de petit poème en deux ou trois couplets, d'un caractère doux ou passionné, tendre ou mélancolique. Son style, tant poétique que musical, doit briller surtout par la clarté, la simplicité et l'émotion. « Une romance bien faite, a dit Castil-Blaze, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédents, l'intérêt augmente insensiblement, et quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. » Une des plus admirables romances qui soient au théâtre, et du sentiment le plus pénétrant, est celle d'Isabelle au premier acte du *Pré aux Clercs*.

ROMANTISME (LE) AU THÉATRE. — Voy. QUERELLES LITTÉRAIRES.

ROMPRE UN ENGAGEMENT. — C'est annuler, du consentement des deux parties, le contrat qui lie un directeur à un artiste. Dans ce cas, rupture et résiliation sont synonymes. (Voy. RÉSILIATION.)

ROND DE JAMBE. — On appelle ainsi le mouvement de danse qui consiste à faire décrire par une jambe, tandis que l'autre reste à terre, un cercle complet, de façon que, rejoignant celle-ci, elle vienne se replacer à l'endroit d'où elle est partie. Selon qu'il s'exécute en avant ou en arrière, le rond de jambe est dit *en dedans* ou *en dehors*.

RONDE. — La ronde est une chanson avec refrain, composée de plusieurs couplets chantés par une voix seule, et dont le refrain est repris en chœur, tout le monde se tenant par la main et dansant en rond, — ce qui a donné le nom à ce genre de morceaux. Dans le genre de l'opéra-comique, plusieurs rondes sont restées célèbres, entre autres celles de *Richard Cœur-de-Lion*, d'*Aline, reine de Golconde*, de *Cendrillon*, du *Petit Chaperon rouge* et du *Pré aux Clercs*.

RONDEAU. — Le rondeau est une sorte de petit récit mélodique, de petit poème chanté, qui n'a point de prétention à la virtuosité, et qui, les paroles y prenant une grande importance, doit être, si l'on peut dire, parlé musicalement. Les vers y sont d'ordinaire divisés en quatrains exprimant une pensée complète, et chacun de ces quatrains donne lieu à une phrase musicale, complète aussi; mais comme la succession ininterrompue de phrases si courtes et toujours nouvelles serait d'un effet fatigant, le compositeur se contente généralement d'en faire alterner deux ou trois, qui reviennent périodiquement. Dans l'opéra-comique, et surtout dans l'opérette, le rondeau, lorsqu'il est élégant, lestement troussé, d'un rythme poétique et musical aimable, est d'un effet presque infaillible.

ROUGE. — L'éclairage artificiel du théâtre oblige le comédien à user de moyens artificiels aussi, pour que son teint, rendu blafard par la fausse projection de la lumière, reprenne ses couleurs naturelles. C'est dans ce but qu'il étend sur son visage une couche de rouge et de blanc mélangés d'une certaine manière. Le rouge

dont on se sert ainsi est un rouge végétal, qui s'emploie en poudre.

ROULADE. — Dans l'art du chant, on donne le nom de roulade au passage rapide de plusieurs notes sur une même syllabe. La roulade est surtout de mise dans le style orné, et, en ce qui concerne le chant scénique, se trouve particulièrement à sa place dans l'opéra bouffe ou de demi-caractère. Il y aurait erreur, pourtant, à croire que la roulade est incompatible avec le style purement dramatique et les situations fortes ; Bellini, et après lui M. Verdi, ont prouvé victorieusement le contraire, et quelle que soit l'opinion qu'on ait de ces deux grands artistes, on ne saurait nier leur incontestable sentiment dramatique. Certains airs, écrits entièrement dans le style orné, reçoivent le nom d'airs à roulades ; tel est celui de la reine : *O beau pays de la Touraine!* au second acte des *Huguenots*, et aussi celui d'Isabelle au second acte du *Pré aux Clercs*.

ROULER LES R. —L'acteur qui grasseye, c'est-à-dire qui ne sait pas ou ne peut pas prononcer les *r*, est quelquefois désagréable à entendre ; mais celui qui, ayant le défaut contraire, articule cette lettre avec excès et, pour employer une expression consacrée, roule les *r* sans cesse et avec une exagération constante, celui-là est insupportable. Dans le drame et dans le mélodrame surtout, on voit certains comédiens affecter ainsi de rouler les *r*, croyant sans doute donner plus d'ampleur et de mordant à leur diction, sans se douter que par ce procédé ils fatiguent l'auditeur et l'énervent d'une façon toute particulière. — Autrefois, d'un comédien qui roulait les *r* avec ostentation, on disait qu'il *ronflait*, ou encore qu'il *faisait la roue*.

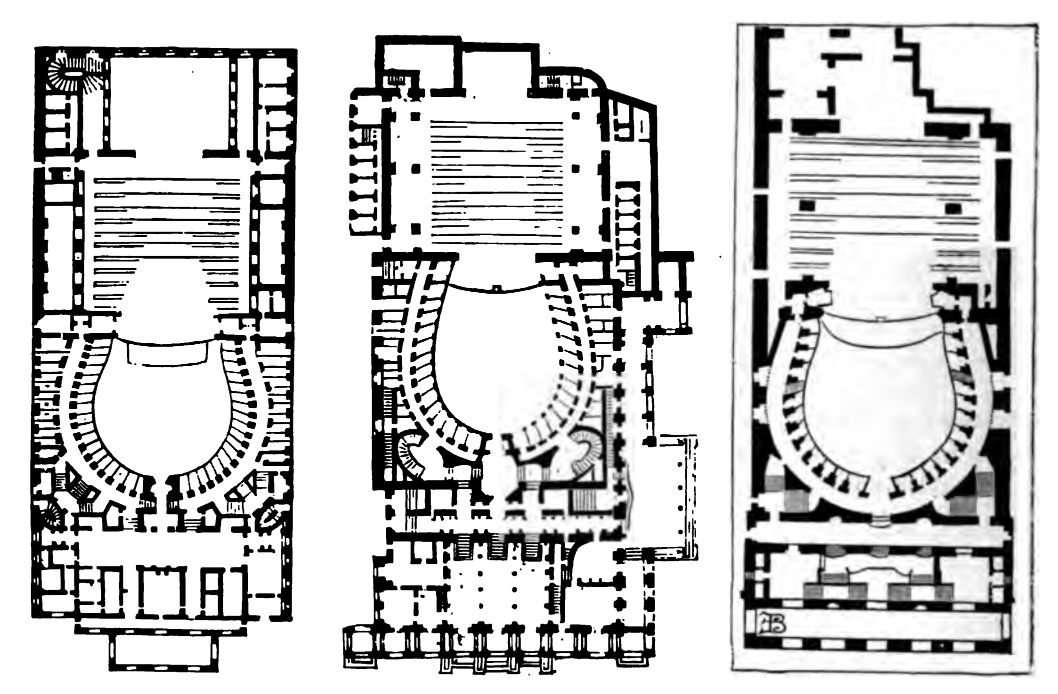
ROUSTISSURE. — Expression d'argot théâtral, d'un sentiment absolument méprisant, et qui sert à caractériser la valeur d'une pièce ou d'un rôle. Lorsqu'un comédien a dit d'une pièce que c'est une roustissure, c'est qu'elle est à ses yeux indigne du public, et que tout le talent qu'on pourrait apporter dans son interprétation ne saurait en faire surgir une seule qualité et lui donner une apparence de vie.

RUE. — On appelle ainsi l'espace qui sépare chacun des plans qui forment les divisions du plancher de la scène. La rue est donc comprise entre chaque jeu de costières et comprend toute la largeur de la scène. Dans les théâtres machinés, c'est sur la rue que se trouve la trappe de chaque plan, trappe qui se divise en fractions d'un mètre environ, avec deux ou trois fractions plus petites qu'on appelle trappillons. On donne le nom de *fausse rue* à l'espace qui est compris entre deux costières (Voy. ce mot).

S

SAINT AUGUSTIN. — C'est le patron que fêtaient, au dix-huitième siècle, les maîtres de danse. Par suite de quelles singulières circonstances les membres de cette honorable corporation avaient-ils choisi pour protecteur le fils de sainte Monique ? Je ne saurais le dire. Tout ce que je puis faire, c'est de reproduire cette mention que je trouve, à la date du 28 août, dans le *Calendrier des Loisirs*, approuvé par le censeur Pidansat de Mairobert en 1775 : « Saint Augustin. Fête des maîtres de danse. Ils font chanter à 11 heures une messe solennelle avec symphonie, en leur chapelle de Saint-Julien et Saint-Genest. »

SAINTE CÉCILE. — Patronne des musiciens, sans qu'elle ait pour cela beaucoup plus de titres que saint Augustin à être le patron des maîtres à danser. Le symbolisme musical de sainte Cécile, en effet, est depuis longtemps battu en brèche ; l'histoire, en ce qui le concerne, est loin de s'accorder avec la légende, et l'on sait aujourd'hui que la vierge martyre n'a que des titres très problématiques à jouer ce rôle de protectrice de l'art musical dont on l'a chargée depuis tantôt quinze siècles. La légende, toutefois, n'en reste pas moins poétique, et nul n'ignore qu'elle a inspiré à Raphaël l'un de ses plus admirables tableaux, la *Sainte Cécile* qui fait la gloire et l'orgueil du musée de Bologne.



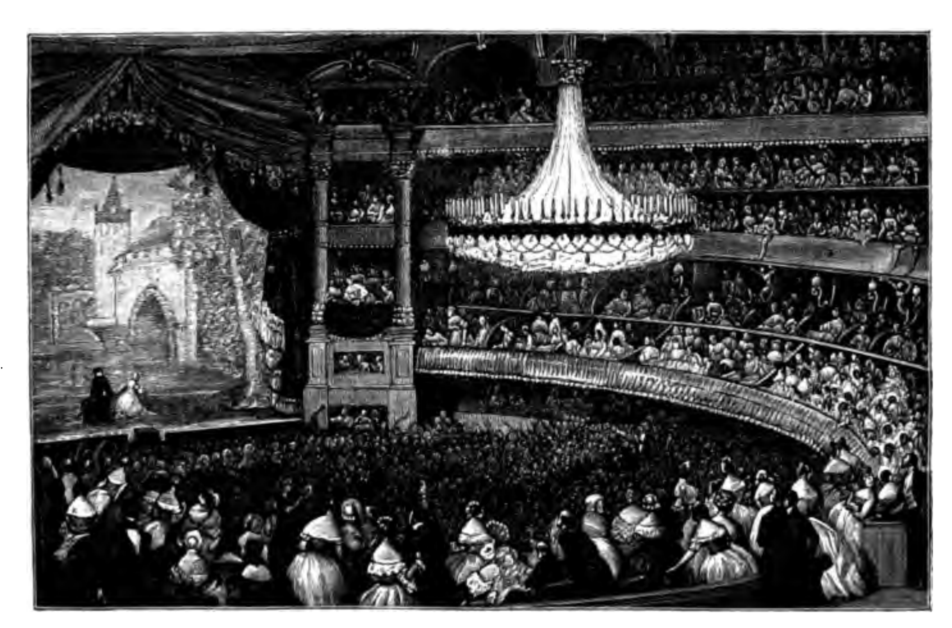
Plans de trois des principales salles de spectacle de l'Italie.
1. Théâtre de la Scala, à Milan. — 2. Théâtre de Carlo Felice, à Gênes. — 3. Théâtre de San Carlo, à Naples.

SAINTE PÉLAGIE. — Certains auteurs en font la patronne des comédiens ; je dois dire

cependant qu'elle est à peu près généralement inconnue de ceux-ci, et que la tradition professionnelle au moins fait défaut. On assure que cette sainte, d'abord comédienne à Antioche, se retira ensuite sur la montagne des Oliviers, où elle mourut, après une longue et sévère pénitence, vers le milieu du cinquième siècle de l'ère chrétienne.

SAINTE-TOUCHE. — C'est le nom burlesque par lequel certains comédiens de province désignent un jour plein d'intérêt pour eux : celui où ils passent à la caisse du théâtre pour recevoir leurs appointements du mois.

SALLE. — La partie d'un théâtre où prennent place les spectateurs. La salle est séparée de la scène par l'orchestre, et elle en est entièrement isolée quand le rideau d'avant-scène est baissé. A Paris il y a des salles très vastes, comme celles de l'Opéra, du Châtelet, de la Comédie-Française, de l'Odéon ; il y en a de très petites, de très mignonnes, comme celles des Variétés, du Gymnase, du Palais-Royal,



La salle Ventadour (Théâtre-Italien) en 1843, d'après un dessin d'Eugène Lami.

des Menus-Plaisirs. En général, il ne faut pas qu'une salle soit trop grande, pour qu'une communication utile, nécessaire, puisse s'établir entre l'acteur et le spectateur, pour que celui-ci ne perde rien du jeu de celui-là, et que le premier se sente bien compris par le second.

Souvent, dans le langage du théâtre, on emploie le mot *salle* en envisageant le contenu plutôt que le contenant. Si la salle est seulement à moitié pleine, on dira qu'il n'y a qu' « une demi-salle ; » si, au contraire, le public est nombreux, on dira qu'il y a « une jolie salle, » une « belle salle, » une « salle bien garnie. » D'autre part, le mot salle devient synonyme de public, lorsqu'il s'agit de caractériser la disposition de celui-ci, qui, tout comme un individu, a ses caprices, sans que l'on sache pourquoi. Si le public est nerveux, gouailleur, on dira : « La salle est mal disposée, ce soir ; » s'il se montre rétif, peu porté à applaudir : « La salle est froide ; » si, au contraire, il est de bonne humeur, et encourageant pour les acteurs : « La salle est bien montée. » Tout cela forme une série d'expressions professionnelles, qui sont généralement peu connues du public. Quant aux mots :

« salle comble, salle pleine, » ils s'expliquent suffisamment d'eux-mêmes.

SALLE DE CONCERT. — Salle spécialement organisée pour l'exécution et l'audition des concerts. Paris, la grande ville artistique et intelligente, en est complètement dépourvue, car les salles Herz, Érard, Pleyel, ne sont que de vastes salons, et c'est pitié de voir nos grands concerts symphoniques obligés de s'abriter et de se réfugier dans nos théâtres et jusque dans des manèges. Dans les pays étrangers, à Vienne, à Londres, à Leipzig, à Cologne, on trouve des salles de concert splendides, nombreuses, dignes de l'art et des artistes auxquels elles sont destinées. Ici, rien de pareil, et nous sommes d'une pauvreté absolue sous ce rapport.

SALTATION. — La saltation, chez les Grecs, constituait un art plus complet que notre danse moderne, car elle comprenait le mouvement, l'attitude, le geste, c'est-à-dire la pantomime, et jusqu'aux tours d'adresse et d'équilibre, enfin tout ce qui peut s'obtenir au moyen de l'adresse, de la souplesse et de l'agilité de tous les membres et du corps. Par la saltation, on trouvait le moyen de représenter tous les objets, d'exprimer toutes les passions, de peindre même les mœurs. C'est pourquoi Simonide la définit une *poésie muette.*

SALTIMBANQUE. — Elle est nombreuse et variée, la race des saltimbanques, qui comprend les acrobates, les bateleurs, les baladins de toutes sortes, pauvres hères, pauvres gens, pauvres déclassés, qui s'en vont de ville en ville, de foire en foire, parcourant le monde, vivant au jour le jour, et transportant partout leur baraque, leurs tréteaux, leurs oripeaux et leur misère !

Qui dit saltimbanque entend parler de tout ce qui forme spectacle en plein vent, de tout ce qui se montre au peuple dans les foires, dans les rues, sur les places publiques, de tout ce qui cherche à attirer les badauds et les curieux à l'aide de parades, de boniments, d'annonces plus ou moins emphatiques ou grotesques. Sont compris au nombre des saltimbanques les sauteurs et les danseurs de corde, les équilibristes et les faiseurs de trapèze, les lutteurs à main plate et les Alcides en maillot, les clowns agiles et les Paillasses efflanqués, les hommes sauvages et les femmes colosses, les avaleurs de sabres et les pîtres à queue rouge, les joueurs de marionnettes et les marchands d'orviétan, les éleveurs de singes et de chiens savants, les montreurs de lanterne magique et les diseurs de bonne aventure, les faiseurs de tours et les hommes-poissons, les Jocrisses naïfs et les Colombines de rencontre, les mangeurs de poulets et d'étoupes enflammées, les fabricants de puces travailleuses et les somnambules « extra-lucides, » les femmes à barbe et les musiciens de carrefour... Est-ce tout? Non ; nous avons encore les décapités parlants, les charlatans, les automates, les ventriloques, les grimaciers, les bâtonnistes, les hommes-orchestres, les nains sans pareils, les montreurs de veaux à deux têtes et de phénomènes de toutes sortes, que sais-je ? La race des saltimbanques est infinie, et l'imagination humaine ne sera jamais à court de découvertes pour amuser, étonner, réjouir ou émerveiller la foule.

Certains saltimbanques sont d'ailleurs d'une adresse surprenante. On prête même parfois à quelques-uns d'entre eux des talents qui semblent tenir du prodige, et je ne sais trop ce qu'il faut croire de ce que raconte Bonnet, dans son *Histoire de la danse,* au sujet d'une certaine Gertrude Boon, surnommée *la belle tourneuse,* qui se faisait admirer à la foire Saint-Laurent au commencement du dix-huitième siècle :

La danseuse qu'on appeloit *la belle tourneuse,* dit cet écrivain, a fait trop de bruit sur le théâtre des Danseurs de corde, pour n'en pas faire mention ; je crois même qu'à moins de l'avoir vûe, on aura peine à croire ce que je vais rapporter.

Elle paroissoit d'abord sur le théâtre d'un air imposant, et y dansoit seule une sarabande, avec tant de grâce, qu'elle charmoit tous les spectateurs ; ensuite elle demandoit des épées de longueur aux cavaliers, qui vouloient bien lui en présenter pour faire sa seconde représentation. Ce qu'il y a de surprenant, c'est qu'elle s'en piquoit trois dans chaque coin de l'œil, qui se tenoient aussi droites que si

elles avoient été piquées dans un poteau. Elle prenoit son mouvement de la cadence des violons, qui jouoient un air qui sembloit exciter les vents, et tournoit d'une vitesse si surprenante, pendant un quart d'heure, que tous ceux qui la regardoient attentivement en demeuroient étourdis, ainsi qu'il m'est arrivé. Ensuite elle s'arrêtoit tout court, et retiroit ses épées nues l'une après l'autre du coin de ses yeux, avec autant de tranquillité que si elle les eût tirées du fourreau. Néanmoins, quand elle me rendit la mienne, dont la garde étoit fort pesante, je remarquai que la pointe étoit un peu ensanglantée. Cela n'empêcha pas qu'elle ne dansât encore d'autres danses, tenant deux épées nues dans ses mains, dont elle mettoit les pointes tantôt sur sa gorge, et tantôt dans ses narines, sans se blesser.

Les saltimbanques qui se montrent dans de grandes villes, sur de vrais théâtres, sont les favoris de la fortune et les maîtres du genre. Ceux-là, lorsqu'ils ont la chance de se produire dans des établissements importants tels que, à Paris, le Cirque d'hiver ou les Folies-Bergère, se voient attribuer parfois des traitements de



Saltimbanque montreur des chiens savants.

1,000 ou 1,500 francs par mois. Mais pour quelques-uns comme ces élus du sort, combien traînent péniblement leur misère dans ces longues et tristes voitures noires, qu'on voit dispersées sur les champs de foire, et dont Eugène Sue faisait cette description dans son roman de *Martin, l'enfant trouvé* : — « Ils logent tous dans une de ces grandes voitures nomades, longue d'environ quinze pieds, haute de dix, qui se divise en trois compartiments, éclairés au dehors par des chatières et communiquant intérieurement par de petites portes. Le compartiment de devant sert de magasin ; celui du milieu, tantôt de cuisine, tantôt de vestiaire ; le dernier, de logement commun. Cette chambre-ci, la plus spacieuse, est aménagée comme la cabine d'un navire : huit lits, en forme de caisses, longs de sept pieds et larges de trois, s'y étagent en deux rangs ; le jour vient par une ouverture à grillage, pratiquée dans l'impériale. Trois chevaux, loués de ville en ville pour un ou deux jours, traînent cette sorte de maison roulante, qui, dans le tambour d'un double plancher, contient les toiles et les tréteaux nécessaires pour l'érection du théâtre forain. »

SALUTS AU PUBLIC. — Dans les grands

théâtres, le régisseur qui vient faire une annonce, celui qui vient faire connaître le nom de l'acteur ou des auteurs d'une pièce nouvelle, se présente au public en faisant trois saluts, l'un à droite, l'autre à gauche, le troisième en face. On s'est demandé souvent l'origine et la raison de ces trois saluts : elles résident dans ce fait qu'autrefois, dans ces théâtres, il y avait deux loges souveraines placées à l'avant-scène, sur les côtés du théâtre, l'une à droite, réservée au roi, la seconde, à gauche, à la reine. De là les trois saluts d'usage au roi (à droite), à la reine (à gauche), au public (en face). Cet usage s'est conservé. Dans les théâtres secondaires, le régisseur ne fait d'ordinaire qu'un salut.

SANS REMISE. — En matière d'annonces théâtrales, les mots : *sans remise* sont synonymes d'*Irrévocablement* (Voy. ce mot), et ont tout juste la même valeur.

SARABANDE. — Voy. Airs a danser.

SATURNALES. — Le culte de Saturne ne fut jamais très populaire en Grèce. A Rome, au contraire, la vénération était profonde pour ce dieu, et les fêtes qui lui étaient consacrées, les saturnales, se célébraient avec l'éclat le plus brillant. Pendant leur durée, tout respirait la joie, le plaisir, l'enivrement ; les tribunaux chômaient, les écoles étaient fermées, la vie active, en ce qui concerne le travail, était comme suspendue ; il était interdit d'entreprendre aucune guerre, d'exécuter les criminels, et l'on ne pouvait exercer d'autre art que celui de la cuisine. Les amis s'adressaient des présents, s'offraient des festins ; les hommes libres quittaient momentanément la toge pour un vêtement plus négligé, tandis que les esclaves, prenant leur part de la joie publique, étaient exemptés de leurs travaux ordinaires, revêtaient les costumes de leurs maîtres, avaient la liberté de plaisanter avec eux et même le privilège de se faire servir par eux. Enfin, on voyait des prisonniers recevoir la liberté, et consacrer leurs fers à Saturne. En réalité, les saturnales, fêtes pleines de licence et d'excès, avaient les plus grands rapports avec le carnaval moderne. Elles se célébraient d'abord le 14 des calendes de janvier, c'est-à-dire le 17 du mois de décembre, consacré au dieu ; plus tard elles durèrent trois jours, les 17, 18 et 19 décembre, et plus tard encore elles durèrent toute une semaine, qui commençait toujours le 17 décembre.

SAUT DES BANDEROLES, DES ÉCHARPES. — Exercice de manège, qui est surtout exécuté par des femmes. Lorsque le cheval monté par une écuyère est bien lancé dans le cirque, de toute sa vitesse, deux appariteurs viennent se placer à un point nommé avec une écharpe tendue qu'ils tiennent chacun de leur côté, de façon que le cheval puisse passer dessous, mais non l'écuyère ; celle-ci est donc obligée, quand l'obstacle se présente devant elle, de prendre son élan et de sauter vivement par-dessus l'écharpe pour aller retomber sur la croupe du cheval qui continue sa course. Parfois on lui tend ainsi deux, trois, quatre écharpes sur tout le parcours du manège, et elle fait ainsi plusieurs tours, franchissant toujours l'obstacle de même manière.

SAUT DES CERCEAUX. — Exercice du même genre que le précédent. Mais au lieu d'écharpe, il s'agit ici d'un cercle de bois assez semblable à celui d'une grosse caisse, et dont chaque côté est tendu de papier. Ce cercle est présenté à l'écuyère ou à l'écuyer monté sur son cheval, et qui doit, lorsqu'il le rencontre, se lancer dedans et le traverser en crevant le papier pour retomber aussitôt sur sa monture.

SAUT PÉRILLEUX. — C'est une cabriole, un tour entier qu'un clown fait sur lui-même, en se lançant en l'air par un effort de reins et en retombant sur ses pieds.

SAUTEUR, SAUTEUSE. — Sauteur, voltigeur, danseur de corde, c'était tout un pour le Parisien du dix-huitième siècle, pour l'habitué des foires, pour le flâneur friand de certains spectacles, qui donnait indifféremment ces noms divers à tous les acrobates, si habiles alors, qui se distinguaient dans les exercices de ce genre. Pour ne pas nous répéter

inutilement, nous renvoyons donc le lecteur aux mots *Danseur de corde* et *Voltigeur*.

SAUVER UNE SCÈNE. — Dans le théâtre moderne, surtout depuis l'avènement et la brillante victoire des doctrines romantiques, on rencontre, dans certains ouvrages, des situations très délicates, des scènes d'un sentiment passionné très audacieux, qui exigent de la part de leurs interprètes, à côté d'une grande puissance d'expression, une sorte de réserve relative, beaucoup de tact et de mesure, de façon à ne pas effaroucher le spectateur et à ne pas froisser ouvertement des convenances que le public veut toujours voir respectées. C'est cette mesure, ce tact, cette réserve du comédien qui font passer condamnation sur certaines audaces excessives du poète, et c'est le talent tout particulier dont il fait preuve en pareil cas qui « sauve la scène » dangereuse, et excite les applaudissements au lieu d'appeler les murmures qu'un moins habile eût fait naître.

Glissez, mortel, n'appuyez pas,

telle doit être la devise de l'acteur lorsqu'il s'agit pour lui de sauver une scène. Il y a un demi-siècle, Damas, à la Comédie-Française, était renommé sous ce rapport ; plus tard, Laferrière jouit de la même réputation ; il en est de même aujourd'hui, depuis longtemps déjà, pour M. Delaunay, qui, à l'aide de son incomparable talent, a sauvé bien des scènes scabreuses et conjuré les dangers de situations singulièrement difficiles.

SAVOIR. — Sous-entendu : son rôle. Certains comédiens « savent » toujours ; d'autres, soit paresse, soit défaut de mémoire, ne « savent » jamais. Il est fort agréable de jouer avec les premiers, fort peu de jouer avec les seconds, qui tronquent les phrases, ne vous donnent jamais la réplique exacte, et, toujours hésitants et embarrassés, portent tout naturellement le trouble et l'indécision dans le jeu de leurs camarades.

SAYNÈTE. — Petite pièce de peu d'importance, à deux ou trois personnages, mêlée d'un peu de musique. La saynète semble un diminutif de l'opérette, qui est elle-même un diminutif de l'opéra.

SCABREUX. — Au théâtre, on qualifie de scabreuse une scène, une situation très audacieuses, très osées, et qui, étant donnés les justes scrupules du public, demandent à être sauvées par le jeu des comédiens, à l'aide de beaucoup de tact, d'habileté et de retenue. En de tels cas, en effet, ceux-ci doivent user d'une grande réserve, et glisser discrètement sur certains mots, sur certains jeux de scène, qui, plus accentués, exciteraient les susceptibilités des spectateurs et produiraient un effet tout contraire à celui qu'on attend d'eux.



Scapin.

SCAPIN. — C'est là un type dont Molière s'est emparé et qu'il a fait sien, mais qu'il a emprunté à la comédie italienne, à laquelle il appartenait en propre. « C'est un intrigant, dit de Léris, un fourbe, qui entreprend de faire réussir toutes les affaires les plus délabrées de la jeunesse libertine, qui se pique d'avoir de l'esprit, qui fait le beau parleur et l'homme de conseil. » On sait le parti que Molière a tiré de ce caractère, bien qu'il ne l'ait employé qu'une fois, dans ce chef-d'œuvre qui a nom *les Fourberies de Scapin* (1). Parmi les comédiens italiens qui représentèrent à Paris le person-

(1) Dans *la Sérénade*, Regnard a mis en scène aussi le type de Scapin.

nage de Scapin, il faut citer celui qui fut connu sous le seul nom de Brighelle, puis Flautin (dont le véritable nom était Jean Gherardi) et Gradelin, qui ne cessèrent de porter le costume du rôle. Après eux, Scapin fut personnifié par Alessandro Ciavarelli et par Camerani.

SCARAMOUCHE. — L'un des types les plus originaux et les plus curieux de l'ancienne comédie italienne. Scaramouche était un personnage d'une nature un peu complexe, à la fois vif, gai, amoureux, aimable comme Arle-



Scaramouche.

quin, et vaniteux, hâbleur, suffisant comme le Capitan, tenant le milieu entre les deux, et se trouvant tantôt vainqueur et tantôt berné. D'ailleurs élégant, léger, volage, sans scrupule, et ayant dans l'esprit des ressources qui lui permettaient toujours de venir à bout des difficultés que pouvaient lui susciter des personnages tels que le Docteur, Cassandre ou Pantalon. — Ce type de Scaramouche fut surtout rendu célèbre en France par les talents supérieurs qu'y déploya un artiste hors ligne, Tiberio Fiorilli, que Molière étudia avec ardeur et qui pendant longtemps fit courir tout Paris. (Voy. COMÉDIE-ITALIENNE.) D'autres comédiens lui succédèrent dans ce personnage, entre autres Giacomo Rauzzini et Gandini, mais sans jamais parvenir à l'égaler et à le faire oublier.

SCENARIO. — Plan d'un ouvrage dramatique, divisé acte par acte, scène par scène, tel enfin qu'il doit être exécuté, mais ne donnant qu'un résumé et un récit de l'action dramatique, et non point le dialogue des personnages qui prennent part à cette action. De là vient que lorsqu'il s'agit d'un ballet ou d'une pantomime on n'emploie jamais d'autre mot que celui de scenario, le dialogue étant naturellement absent d'un ouvrage de ce genre. Ce mot a passé directement et sans altération de l'italien dans notre langue.

SCÈNE. — Absolument spécial au théâtre, ce mot est très élastique et comporte plusieurs acceptions très diverses.

Tout d'abord, on appelle *la scène* la partie du théâtre où se produit le jeu des acteurs, où se pose la décoration, qui sert enfin à la représentation théâtrale. C'est en ce sens qu'on dira d'une scène qu'elle est vaste, qu'elle est bien machinée, qu'elle est profonde, etc. La scène comprend tout l'espace contenu entre la *face* et le *lointain*, c'est-à-dire entre le manteau d'Arlequin et le mur de fond, et elle est bornée à droite et à gauche par les châssis de décors qui forment les coulisses. Divisée en un certain nombre de *plans*, elle peut être raccourcie et rétrécie à volonté, selon que le fond de la décoration est plus ou moins rapproché du manteau d'Arlequin et que les châssis de coulisses sont plus ou moins avancés sur le plancher. On dit d'un acteur qu'il entre en scène lorsqu'il se présente à la vue du public, et qu'il sort de scène lorsqu'au contraire il disparaît pour rentrer dans les coulisses.

On emploie le mot *scène* pour caractériser l'ensemble de la décoration théâtrale. C'est ainsi qu'on dit : *la scène représente un paysage, un palais, un temple, une prison*, etc. *La scène change*, dit-on aussi, lorsqu'un changement à vue fait succéder instantanément une décoration à une autre décoration.

On se sert encore du mot *scène* pour indiquer le lieu où se passe et où se déroule l'action dra-



SCÈNE DE THÉATRE.

matique. En tête de l'*Avare*, Molière écrit : « La scène est à Paris, dans la maison d'Harpagon. » En tête de *Britannicus*, Racine place cette indication : « La scène est à Rome, dans une chambre du palais de Néron. »

Scène se dit aussi des divisions de l'action dramatique qui sont caractérisées par un changement dans le nombre ou la nature des personnages qui se trouvent devant le public. Toutes les fois que s'accuse un changement de ce genre, c'est une scène nouvelle qui commence. Si nous prenons le premier acte d'*Andromaque*, nous voyons d'abord deux personnages en scène, Oreste et Pylade; tout ce premier épisode, dont ils sont les acteurs, constitue la première scène; la seconde scène est entre Pyrrhus, Oreste et Phœnix; la troisième, entre Pyrrhus et Phœnix; la quatrième, entre Pyrrhus, Andromaque, Phœnix et Céphise. On voit donc qu'une pièce est divisée en actes, et que chaque acte est divisé en scènes.

Enfin, le mot *scène* s'emploie encore pour caractériser, et, si l'on peut dire, pour symboliser l'art dramatique. On dit ainsi *les plaisirs de la scène, les jeux de la scène,* pour désigner l'art de la représentation théâtrale; *les maîtres de la scène,* pour signaler les grands écrivains dramatiques; *les chefs-d'œuvre de la scène,* pour caractériser les poèmes qui font la gloire du théâtre; la *scène française,* pour distinguer particulièrement l'art du théâtre en France; la *scène antique* pour envisager cet art chez les anciens; *les enchanteurs de la scène,* pour désigner les grands comédiens, etc., etc.

On voit que ce mot *scène* est tout particulièrement souple, et qu'il se prête à des acceptions très diverses.

SCÈNE COMIQUE. — Voy. CHANSONNETTE.

SCÈNE LYRIQUE. — Tableau musical à deux ou trois personnages, parfois entremêlé de chœurs, et qui touche de très près au genre de la cantate (Voy. ce mot).

SCÈNE (LA) LYRIQUE. — Expression en quelque sorte symbolique, par laquelle on caractérise tout ensemble l'union de la poésie et de la musique dans un développement scénique et l'ensemble général des œuvres auxquelles cette union a donné naissance. C'est ainsi qu'on dira « les chefs-d'œuvre de la scène lyrique » pour désigner les plus beaux ouvrages connus dans le domaine de l'opéra, et « les grands artistes de la scène lyrique » pour parler des chanteurs dramatiques les plus accomplis.

SCHŒNOBATES. — Les Grecs donnaient ce nom à certains acrobates très agiles qui, montant sur une corde tendue, semblaient voltiger autour d'elle avec une rapidité extraordinaire, s'y suspendant par les pieds, par les bras, par le cou, et se livrant à une foule d'exercices difficiles et périlleux.

SCRITTURA. — Mot italien, qui, en matière de théâtre, a la même signification que notre mot *engagement* (Voy. ce mot).

SECONDS ROLES. — Catégorie de rôles féminins, assez mal définis, qui ne forment pas un emploi distinct et déterminé, et qui semblent être ceux que l'on qualifie aussi de « rôles de convenance, » faute d'une appellation meilleure et plus précise. Ce sont généralement des rôles sérieux, qui exigent de la tenue et une certaine autorité, comme, par exemple, celui de la duchesse de Marlborough dans *le Verre d'eau,* de Scribe.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL. — Dans toute administration théâtrale un peu importante on trouve un secrétaire, qui prend d'ordinaire le titre un peu ambitieux de secrétaire général. C'est le secrétaire général qui est chargé de toute la correspondance administrative, de l'entretien des rapports avec la presse, de la délivrance des billets de faveur, de l'organisation du service des premières représentations, de la rédaction des engagements d'artistes et des traités avec les auteurs, etc., etc.

SÉLECTION. — Les Anglais, qui, comme nous, ont le mot *sélection,* l'ont adapté à la langue artistique. Certains concerts chez eux sont formés d'une *sélection,* c'est-à-dire d'un choix de morceaux pris uniquement soit dans l'œuvre

entier d'un maître, soit dans une de ses compositions particulières. C'est ainsi qu'un programme annoncera soit une sélection de Mozart, de Beethoven ou de Weber, soit une sélection du *Messie* de Hændel, ou de l'*Alceste* de Gluck, ou de la Tétralogie de Richard Wagner. Le mot sélection tend à passer ainsi, sous cette acception, dans notre langue musicale.

SEMAINE SAINTE. — A Paris, la semaine sainte n'offre qu'une particularité avantageuse aux artistes et aux employés de théâtre, en leur procurant un congé, les théâtres subventionnés faisant relâche pendant trois jours : le jeudi, le vendredi et le samedi, et tous les autres fermant leurs portes le vendredi saint. En province, où les scrupules des populations en matière religieuse sont plus accusés, et où personne à cette époque de l'année ne voudrait mettre le pied dans une salle de spectacle, les directeurs ont trouvé bon de suspendre les appointements de leurs artistes pendant la semaine sainte, tout en se réservant la faculté de les faire répéter matin et soir. Il en résulte que la semaine sainte, joie des acteurs parisiens, est l'effroi bien naturel des pauvres comédiens de province.

SEMAINIER. — A l'époque où chaque théâtre était régi par une société de comédiens s'administrant eux-mêmes, cette société nommait à l'élection un ou plusieurs semainiers, qui étaient chargés de l'administration intérieure, de l'établissement ou de la vérification de la comptabilité, de la garde des papiers et archives de la société, etc., le tout sous la surveillance et avec le contrôle et la coopération du chef de la société et du comité d'administration. Le *Règlement* de la Comédie-Italienne arrêté par le conseil d'État en 1782 portait ce qui suit, à son article XIII :

Il y aura toujours trois semainiers qui serviront suivant l'ordre de leur réception, et dont le plus ancien de chaque semaine sortira de fonction et sera remplacé par le plus ancien des deux restans, et ainsi successivement de semaine en semaine. Les fonctions desdits semainiers consisteront dans l'administration, police intérieure et discipline de la Société, ainsi qu'il est porté à l'article III du Règlement fait en 1774 pour l'ancienne Société par Messieurs les premiers gentilshommes de la chambre, lequel Règlement, en attendant qu'il en ait été fait un autre, servira de règle et de loi pour la présente Société.

D'après ce règlement, les semainiers étaient chargés de vérifier et signer les livres de caisse, d'arrêter les comptes des dépenses, d'ordonnancer les paiements, de contrôler, approuver et signer les feuilles d'émargement, d'être gardiens des registres et de tous les papiers de la Société, de veiller à la bonne marche du répertoire, etc., etc.

La Comédie-Française étant le seul de nos théâtres qui continue encore de se gouverner en société, elle est le seul aussi qui ait conservé la tradition et la fonction fort utile de semainiers. Seulement, le rôle de ceux-ci est beaucoup amoindri par le fait de la présence d'un administrateur général, qui centralise entre ses mains une bonne partie du travail qui leur incombait naguère.

Au dix-septième siècle, à la Comédie-Française, les fonctions qui ont donné lieu à la dénomination de *semainiers* s'exerçaient de quinzaine en quinzaine, et ceux qui en étaient chargés étaient désignés sous le nom de *quinzeniers*, ainsi qu'on peut le constater dans les règlements de 1697.

D'autre part, à l'époque de la Révolution, lorsque le calendrier républicain eut été substitué au calendrier grégorien et que les semaines de sept jours eurent fait place aux décades, qui en comptaient naturellement dix, les semainiers de nos théâtres devinrent des *décadiers*, et leurs fonctions s'exercèrent de dix en dix jours.

SENTINELLES SUR LE THÉATRE. — Parmi les excentricités qui sont à mettre au compte de l'ancien régime, il faut rappeler celle qui consistait à placer sur chacun des côtés de la scène, dans nos grands théâtres, une sentinelle armée, le fusil chargé, qui devait rester immobile pendant tout le temps que le rideau était levé. Ce singulier usage persista, je crois, jusqu'à la Révolution, et donna lieu plus d'une fois à des scènes burlesques. On a rapporté pourtant à ce sujet un épisode tou-

chant : M[lle] Gaussin, actrice de la Comédie-Française, dont le talent était fait de tendresse et de passion, jouait un jour le rôle de Bérénice dans la tragédie de Racine ; à un certain moment, elle déploya tant de sensibilité, montra tant d'abandon dans la douleur qu'elle devait exprimer, que l'un des soldats placés en sentinelle sur le théâtre, profondément ému par le jeu de la grande artiste, fondit tout à coup en larmes et laissa tomber bruyamment son fusil sur le plancher. On devine l'effet produit sur le public par cet incident, qui fut célébré par un poète dans une pièce de vers commençant ainsi :

Quel spectacle touchant a frappé mes regards,
Quand, sous le nom de Bérénice,
Gaussin de son amant déploroit l'injustice!
J'ai vu des flots de pleurs couler de toutes parts,
Et jusqu'aux fiers soldats en larmes,
Oubliant leur emploi, laisser tomber leurs armes.
. . . .

SEPTUOR. — Dans un opéra, ou dans un oratorio, un septuor est un morceau à sept voix, parfois renforcé par le chœur, et accompagné par l'orchestre. — Dans un concert, le septuor est une composition concertante pour sept instruments, que le compositeur choisit à sa guise et comme il l'entend.

SÉRÉNADE. — Au théâtre, la sérénade est une chanson d'un caractère amoureux et tendre, que le premier ténor, — ou parfois le bartyon, — qui est le jeune premier de la pièce, chante sous le balcon de la *prima donna.* Il fut un temps où un opéra italien qui se respectait ne pouvait, s'il appartenait au genre bouffe ou *di mezzo carattere,* se présenter sans la sérénade obligée. Il est vrai que quelques-unes étaient charmantes, entre autres celle du *Don Pasquale* de Donizetti. Mais la merveille des sérénades passées, présentes et à venir sera toujours celle du *Don Juan* de Mozart.

SERVANTE. — On donne ce nom à un châssis mobile, muni d'un ou deux becs à gaz, auxquels on fixe à volonté un long tuyau de caoutchouc qui, partant du compteur, permet la transmission du gaz dans ces becs. On peut, selon le besoin, transporter ce châssis sur tel ou tel point de la scène, et c'est ainsi qu'on éclaire le théâtre aux répétitions.

SERVICE DE PRESSE. — On appelle « service de presse » le travail de répartition et de distribution des billets que les administrations théâtrales offrent aux journaux les jours de premières représentations, de reprises et de débuts importants, pour que ceux-ci puissent rendre compte à leur guise des résultats de la soirée. Ce n'est pas là un travail facile dans une ville comme Paris, où le nombre des journaux de tout genre est si considérable, où quelques-uns se montrent fort exigeants à cet égard, et où même certains journaux étrangers ont des correspondants qui sont chargés de les informer de ce qui se passe dans nos théâtres. Or, comme les salles de spectacle ne sont pas élastiques, comme leur contenance est limitée, comme, d'autre part, le service de la presse est énorme, force est bien de le diviser. Aux journaux politiques quotidiens, aux grandes revues, à quelques feuilles importantes d'art et de littérature, sont réservées des places pour la première représentation ; et quelques-uns en absorbent un grand nombre, si l'on veut bien remarquer qu'il leur faut une loge pour le rédacteur en chef, une loge ou deux fauteuils pour le critique spécial, et des places pour le ou les *reporters.* Il est tel journal, comme le *Figaro,* par exemple, qui ne compte pas moins de *vingt-deux* places à lui seul, régulièrement, dans certains théâtres, aux jours de première représentation.

On conçoit donc que ce jour-là tout le monde ne puisse être servi. A la seconde représentation sont remis beaucoup de feuilles hebdomadaires, de journaux artistiques ou littéraires d'importance secondaire, et enfin on fait parfois encore un envoi pour la troisième représentation à certains petits journaux moins importants encore, d'une utilité problématique en ce qui concerne la publicité, mais envers qui l'on tient malgré tout à être courtois, les théâtres étant naturellement disposés à entretenir de bonnes relations avec toute la presse.

Le service est envoyé d'ordinaire, la veille ou l'avant-veille de la représentation, non aux bureaux mêmes de chaque journal, où il pourrait s'égarer dans des mains infidèles, mais au

domicile personnel de chacun des intéressés. Si par hasard un accident se produit le jour fixé pour la représentation, qui empêche celle-ci d'avoir lieu, les théâtres prennent généralement la précaution d'envoyer à chacun, aussi à domicile, un contre-ordre par le moyen de dépêches télégraphiques.

SEXTUOR. — Au théâtre, dans un opéra, le sextuor est un morceau à six voix, qu'on renforce quelquefois par l'adjonction du chœur, et qui est accompagné par l'orchestre. Il en est de même dans l'oratorio. — Dans un concert, le sextuor est une composition écrite pour six instruments concertants.

SGANARELLE. — L'un des personnages les plus célèbres de notre théâtre, qui fut créé par Molière, et que les poètes n'ont plus osé mettre en scène après lui. Sganarelle n'est pas un type unique et rigide, et Molière en a varié la nature et le caractère selon les besoins de l'intrigue et du sujet des pièces dans lesquelles il l'a fait intervenir : *le Médecin volant*, *le Mariage forcé*, *le Festin de Pierre*, *le Médecin malgré lui*, *l'École des Maris*, *l'Amour médecin*, enfin *Sganarelle* ou *le Cocu imaginaire*. Le Sganarelle auquel on fait le plus souvent allusion est celui du *Médecin malgré lui*, dont les saillies tantôt naïves, tantôt rusées, sont pleines d'un sentiment comique si complet et si vrai ; c'est à lui que l'on doit certaines locutions devenues proverbiales en quelque sorte : *Il y a fagots et fagots*, *Voilà pourquoi votre fille est muette*, *Nous avons changé tout cela*, etc., etc. Quant au Sganarelle du *Cocu imaginaire*, il n'est pas moins comique dans un autre genre, et l'on ne s'est pas fait faute non plus d'y recourir pour caractériser un époux qui est ou qui se croit trompé. Molière lui avait pourtant fait dire à lui-même, au moment où il se croit certain de son malheur :

> Sganarelle est un nom qu'on ne me dira plus,
> Et l'on va m'appeler seigneur Cornélius.

Mais Cornélius ne s'est point popularisé, et c'est le nom de Sganarelle qui est resté comme type des.... malheureux imaginaires ou réels.

SICINNIS. — L'une des trois danses théâtrales des Grecs. Elle était caractérisée par sa violence grotesque, et réservée aux petites pièces satiriques dont on faisait suivre les tragédies. La sicinnis était dansée par les Silènes, les Pans et les Satyres.

SIFFLET (LE) AU THÉATRE. — Il est difficile de mieux caractériser le sifflet et son emploi au théâtre que ne le faisait un critique en disant que c'est « un instrument de mauvaise compagnie que le bon goût appelle quelquefois à son aide. » On sait que le sifflet est le moyen le plus expressif qu'un spectateur puisse employer pour exprimer son mécontentement. Or, on aura beau argumenter, il est certain que si l'on m'accorde la faculté d'applaudir lorsque je suis satisfait, on ne saurait me contester le droit de siffler lorsque je suis mécontent. Le sifflet est brutal, d'accord, et ceux-là lui ont fait tort qui en ont mésusé ou abusé ; on ne devrait l'employer qu'avec un extrême discernement et une grande discrétion. Mais il est parfois utile, et si tel comédien que je connais s'entendait siffler chaque fois qu'il manque de respect au public par sa négligence ou son laisser-aller, si telle comédienne que je pourrais nommer recevait le même châtiment lorsqu'il lui arrive de s'écarter de la décence et de commettre une faute contre les règles de la bienséance la plus élémentaire, l'un et l'autre, j'en réponds, se tiendraient sur leurs gardes et s'y prendraient à deux fois avant de commettre les incartades qu'on leur peut reprocher chaque jour. Pour moi, je trouve que le sifflet a du bon lorsqu'il résonne avec justice, et je suis de l'avis du grand comédien Préville, qui un soir, en plein foyer de la Comédie-Française, exprimait ainsi le regret qu'une ordonnance de police eût interdit l'usage du sifflet : — « Je voudrais pour tout au monde qu'on n'eût pas enlevé au public le droit de siffler. Je l'ai vu applaudir au jeu forcé de quelques-uns de mes camarades ; j'ai chargé mes rôles pour recevoir les mêmes applaudissements. Si, la première fois que cela m'arriva, un connaisseur m'eût lâché deux bons coups de sifflet, il m'aurait fait rentrer en moi-même et je serais meilleur. »

Je sais bien que malheureusement le sifflet

était souvent injuste et sans raison, et c'est l'abus qu'on en a fait qui, comme je le disais, lui a porté tort et l'a rendu odieux. On sait l'aventure qui arriva à Dugazon, à l'époque où il ne faisait encore que doubler Préville. Un soir qu'il jouait Brid'oison dans *le Mariage de Figaro*, comme il entrait en scène alors qu'on s'attendait à voir son chef d'emploi, on commence par siffler mon homme vertement et préventivement. « J'en-en-entends bien, » fait Dugazon sans se déconcerter, et comme s'il était déjà dans son rôle de bègue. Son sang-froid irrite les siffleurs, qui poursuivent de plus belle. « Puisque je vou-ous dis que j'en-en-entends bien, » continue Dugazon. Cette fois, ce fut une immense bordée de sifflets qui partit de tous côtés. « Eh bien, reprend l'acteur, est-ce que vou-ous croyez que je n'en-en-entends pas ? » Devant cet imperturbable sang-froid, les siffleurs finirent par céder. Il faut ajouter qu'ils étaient complètement dans leur tort. Mais ce n'est pas là une raison pour avoir abandonné, comme on l'a fait, l'usage parfois légitime du sifflet.

De quelle époque date le sifflet ? on ne saurait le dire au juste. Les uns prétendent qu'il se fit entendre pour la première fois, dans l'enceinte de la Comédie-Française, à la première représentation d'une comédie de Thomas Corneille, *le Baron des Fondrières,* en 1686 ; d'autres, reportant à 1680 sa première manifestation, le font apparaître à l'*Aspar* de Fontenelle, tragédie plus que médiocre et dont le succès fut absolument négatif. Ceux-ci pourraient invoquer à l'appui de leur assertion le témoignage de Racine, à qui l'on a attribué cette épigramme sur Fontenelle et son *Aspar :*

Ces jours passés, chez un vieil histrion,
Un chroniqueur émut la question
Quand dans Paris commença la méthode
De ces sifflets qui sont tant à la mode.
Ce fut, dit l'un, aux pièces de Boyer;
Gens, pour Pradon, voulurent parier.
— Non, dit l'acteur ; je sais toute l'histoire,
Qu'en peu de mots je vais vous débrouiller.
Boyer apprit au parterre à bâiller;
Quant à Pradon, si j'ai bonne mémoire,
Pommes sur lui volèrent largement ;
Mais quand sifflets prirent commencement
C'est (j'y jouois, j'en suis témoin fidelle),
C'est à l'*Aspar* du sieur de Fontenelle.

Si Pradon, dont il est ici question, ne fut pas le premier sifflé, il eut son tour et ne perdit rien pour attendre. L'abbé de Laporte a raconté sur lui une anecdote assez plaisante, qu'on pourrait intituler *l'Auteur sifflé, sifflant, battu et content;* c'est à propos de sa tragédie d'*Électre :*

Pradon, à la première représentation de cette pièce, s'en alla le nez dans son manteau avec un ami se mêler dans la foule du parterre, afin de se dérober à la flatterie et d'apprendre lui-même, sans être connu, ce que le public penseroit de son ouvrage. Dès le premier acte, la pièce fut sifflée. Pradon, qui ne s'attendoit qu'à des louanges et à des acclamations, perdit d'abord contenance, et frappoit fortement du pied. Son ami, le voyant troublé, le prit par le bras et lui dit : « Monsieur, tenez bon contre les revers de la fortune, et, si vous m'en croyez, sifflez hardiment comme les autres. » Pradon, revenu à lui-même et trouvant ce conseil à son goût, prit son sifflet et siffla des mieux. Un mousquetaire l'ayant poussé rudement, lui dit en colère : « Pourquoi sifflez-vous, Monsieur ? La pièce est belle, son auteur n'est pas un sot, il fait figure et bruit à la cour. » Pradon, un peu trop vif, repoussa le mousquetaire et jura qu'il siffleroit jusqu'au bout. Le mousquetaire prend le chapeau et la perruque de Pradon, et les jette jusques sur le théâtre. Pradon donne un soufflet au mousquetaire, et celui-ci, l'épée à la main, tire deux lignes en croix sur le visage de Pradon et veut le tuer. Enfin Pradon sifflé et battu pour l'amour de lui-même, gagne la porte et va se faire panser.

Si cette anecdote est vraie, Pradon aurait été sifflé avant Thomas Corneille et même avant Fontenelle, son *Électre* remontant à 1677. Mais s'il fallait en croire certaines chroniques, qui affirment que les deux premières représentations des *Plaideurs* furent vigoureusement sifflées, Racine aurait encore le pas sur Pradon, *les Plaideurs* étant de 1668.

Quoi qu'il en soit de la date de sa naissance, il paraît certain que le sifflet se propagea rapidement. Il devint même tellement à la mode que la police, qui se mêlait alors de tout, jugea devoir l'interdire. Cela n'empêchait pas les pièces de tomber, et l'on s'en aperçut à l'Opéra, où, ne pouvant siffler l'*Orphée* de Lully fils (1690), un spectateur, plus mécontent encore que les autres, s'en vengea par ce rondeau :

Le sifflet défendu ! quelle horrible injustice !
Quoi donc ! impunément un poète novice,
Un musicien fade, un danseur éclopé
Attraperont l'argent de tout Paris dupé,
Et je ne pourrai pas contenter mon caprice !
Ah ! si je siffle à tort, je veux qu'on me punisse ;
Mais siffler à propos ne fut jamais un vice.
Non, non ! je sifflerai. L'on ne m'a pas coupé
Le sifflet.

Un garde, à mes côtés planté comme un Jocrisse,
M'empêche-t-il de voir ces danses d'écrevisse,
D'ouïr ces sots couplets et ces airs de jubé ?
Dussé-je être, ma foi, sur le fait attrapé,
Je le ferai jouer à la barbe du Suisse,
Le sifflet.

De la Comédie-Française le sifflet avait passé à l'Opéra. Il ne tarda pas beaucoup à avoir ses entrées à la Comédie-Italienne, où, dit-on, il se fit entendre pour la première fois avec vigueur à la représentation d'une mauvaise facétie intitulée *Arlequin feint guéridon, moine et chat* ou *l'Apothicaire ignorant* (1716). Il fit surtout des siennes, paraît-il, aux représentations d'une autre pièce, *le Persiffleur*, ce qui fit dire à un loustic que toutes les fois qu'on jouait *le Père siffleur*, ses enfants prenaient place au parterre.

Tantôt autorisé, tantôt interdit, puis repermis, puis redéfendu, le sifflet venait encore d'être l'objet d'une mesure restrictive lorsque parut à la Comédie-Française une piètre tragédie de Marmontel, *Cléopâtre*. Défense étant faite de siffler, le public se tenait coi et rongeait son ennui. Mais le théâtre, qui avait bien fait les choses, s'était avisé de commander à Vaucanson un aspic mécanique : or, voici qu'au dénouement, Cléopâtre approchant le serpent de son sein, celui-ci se tord en sifflant de la façon la plus stridente. Un spectateur s'écrie alors : « L'aspic a raison ; je suis tout-à fait de son avis. »

Marmontel, dit-on, n'aimait pas qu'on lui rappelât le sort de sa *Cléopâtre*. Piron, moins sensible, répondit un jour à un ami qui constatait qu'une de ses tragédies avait été écoutée jusqu'au bout sans sifflets ni murmures : — « Parbleu ! je le crois bien ! Il est malaisé de siffler quand on bâille ! » Tous les auteurs n'ont pas le même sang-froid. On cite cet exemple de Royou, qui, sexagénaire, faisait représenter à l'Odéon (1825) une tragédie intitulée *la Mort de César ;* moins heureuse que celle de Voltaire, celle-ci ne trouvait pas grâce devant le parterre, qui en accueillait chaque tirade par des sifflets vigoureux ; après avoir souffert quelque temps en patience, l'auteur, hors de lui, finit par faire irruption sur la scène, descend jusqu'au souffleur, lui arrache des mains le manuscrit et l'emporte pour qu'on ne puisse continuer la pièce.

J'arrête ici cette série d'anecdotes sur le sifflet, car un volume ne me suffirait pas si je voulais épuiser le sujet.

SINFONIA. — C'est le nom que les Italiens donnent au morceau de musique que nous appelons *ouverture* (Voy. ce mot).

SITUATION. — On ne doit point confondre la situation avec le coup de théâtre, qui est de sa nature brusque, inattendu, parfois violent, et qui constitue presque toujours une surprise. Ce qu'on appelle au théâtre une situation doit découler en quelque sorte logiquement, naturellement, des incidents qui naissent au cours de l'action, et doit être amené sans effort apparent, par le seul fait de la succession des événements qui se produisent et de la nature diverse des caractères que le poète prête à ses personnages. La situation, en un mot, doit être amenée, préparée, et rendue en quelque sorte inévitable par tout ce qui l'a précédée. C'est là ce qui fait sa force aux yeux du spectateur, ce qui lui donne toute sa puissance et toute son énergie. Si, dans *Tartuffe*, Molière a pu employer au dénouement deux coups de théâtre successifs, la menace d'expulsion d'Orgon par l'huissier Loyal et l'arrestation de Tartuffe, c'est qu'il les avait rendus possibles en créant cette situation par laquelle Tartuffe, d'humble et de soumis qu'il se montrait pour arriver à ses fins, se démasquait enfin et devenait usurpateur et voleur. Mais encore peut-être faut-il ici distinguer : ceci est une situation dramatique, et dans *Tartuffe* même nous trouvons une grande situation scénique : c'est celle où Orgon, dans l'épisode de la table, voit enfin se dessiller ses yeux, et acquiert la preuve de l'hypocrisie et de l'infamie de celui qu'il

considérait comme un saint et qui, avant de le frustrer de ses biens et de sa fortune, voudrait lui voler sa femme et son honneur. Au reste, comme on l'a dit, un auteur habile fait naître la situation lors même qu'elle est le plus inattendue, et Molière, qui possédait et devinait tous les secrets de l'art, savait la faire surgir de tout ; son génie l'inspirait sans cesse, et un mot, un jeu de scène, un trait comique ou spirituel qui semblait n'avoir que la portée d'une plaisanterie, lui suffisaient pour établir, prolonger ou transformer une situation. On peut presque en dire autant de Beaumarchais, dont l'esprit fertile en ressources de tout genre, dont l'étonnante science du théâtre savaient faire succéder les situations les unes aux autres avec un naturel et une facilité qui tenaient du prodige. Je ne parle pas de Corneille, parce qu'il y en aurait trop à dire sur son compte, et que celui-là a trouvé les situations les plus étonnamment pathétiques et dramatiques qui soient au théâtre.

SOCIÉTAIRE. — Dans un théâtre régi en société, comme aujourd'hui encore la Comédie-Française, les comédiens se divisent en deux classes : les *sociétaires*, qui sont ceux qui font partie de la société, en courent les risques et en partagent les bénéfices, et les *pensionnaires*, qui reçoivent un traitement fixe et ne subissent aucune chance, bonne ou mauvaise. Les sociétaires se recrutent naturellement parmi les pensionnaires les plus utiles et les plus méritants, et chaque année, à la Comédie-Française, ils s'assemblent à une époque déterminée pour décider à la majorité des suffrages l'admission dans la société de ceux des pensionnaires qui leur semblent les plus dignes de cet honneur et de cet avantage. (Voy. PART, PENSIONNAIRE, PRORATA, SEMAINIER, SOCIÉTÉ.)

SOCIÉTÉ. — La Comédie-Française est aujourd'hui le seul théâtre, en France, qui continue d'être régi sous la forme d'une société dont chaque membre participe aux charges et aux bénéfices communs. Mais ce qui n'est maintenant qu'une exception était autrefois la règle générale, et jusqu'à la Révolution, presque tous les théâtres de France étaient constitués en société. Ce n'est pas à dire pour cela que les conditions d'exploitation des entreprises fussent partout les mêmes ; mais le principe était à peu près universel, et en province comme à Paris la plupart des théâtres se gouvernaient de cette façon. L'ancienne société de la Comédie-Italienne, aussi célèbre que celle de la Comédie-Française, se continua à l'Opéra-Comique lorsque celui-ci succéda à sa devancière, et la société de l'Opéra-Comique dura jusqu'en 1828, époque où une gestion maladroite et une série de désastres amenèrent une transformation administrative et la nomination d'un directeur responsable, agissant à ses risques et périls. Depuis plus d'un demi-siècle le système des sociétés théâtrales a été complètement abandonné, et la Comédie-Française est, comme nous le disions, la seule qui ait conservé ce mode de gouvernement intérieur, qu'elle pratique depuis plus de deux cents ans et auquel elle doit une prospérité que rien n'a pu ébranler jusqu'ici.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS. — La Société des concerts du Conservatoire est une institution musicale dont la supériorité est reconnue de tous, et qui est sans rivale dans le monde entier. Fondée en 1828, à l'instigation et grâce aux efforts d'Habeneck, alors chef d'orchestre de l'Opéra, elle donna son premier concert le 9 mars de cette année, et depuis lors jusqu'à ce jour elle n'a cessé de croître, de prospérer, et ses exécutions merveilleuses lui ont valu un éclat, une renommée, une célébrité que certaines sociétés fameuses de l'Allemagne, telles que le Gürzenich de Cologne et le Gewandhaus de Leipzig, lui envient sans pouvoir parvenir à les atteindre. Le personnel instrumental et vocal de la Société des concerts se recrute uniquement dans les rangs des anciens élèves du Conservatoire, et les séances ont lieu dans la grande salle de cet établissement. La Société est administrée par un Comité choisi dans son sein, à l'élection ; son président de droit est le directeur du Conservatoire, et elle a pour vice-président le chef d'orchestre qu'elle se choisit elle-même. Gardienne fidèle des grandes traditions classiques, elle est renommée surtout, dans toute l'Europe, pour la perfection incomparable avec laquelle elle exécute

les symphonies de Beethoven, perfection qu'on ne saurait retrouver même en Allemagne, patrie de ce grand homme. On lui reproche avec quelque raison de se confiner dans un cercle un peu trop restreint, de ne point varier assez ses programmes, et de se tenir un peu trop fermée à toute espèce de tentative un peu nouvelle et un peu audacieuse; on pourrait dire aussi qu'elle néglige un peu trop volontiers les œuvres de certains artistes nationaux dont le génie pourtant devrait l'intéresser et qu'elle laisse vraiment trop tomber dans l'oubli, entre autres Méhul et Cherubini. Mais ces griefs, assurément légitimes, ne doivent pas rendre injustes envers la Société des concerts, et ne sauraient faire oublier qu'elle est l'une des gloires artistiques et l'une des institutions les plus précieuses de la France. — Depuis sa fondation, cinq chefs d'orchestre se sont succédé à la tête de l'illustre société : Habeneck (1828-1848) ; Girard (1849-1860) ; Tilmant (1861-1868) ; George Hainl (1869-1871) ; enfin, M. Deldevez, qui occupe ces fonctions depuis 1872.

SOLI. — Ce mot italien s'emploie dans la langue française avec l'apparence du barbarisme. Puisqu'on l'a fait français par l'usage sous la forme du singulier : *solo*, on eût dû le franciser aussi dans son pluriel et écrire des *solos*. On ne l'a point fait franchement, et l'on va voir ce qu'il en résulte. Le mot *soli* ne s'emploie qu'en matière de concert, et lorsqu'il s'agit d'une œuvre vocale et symphonique importante, telle qu'oratorio, messe, cantate, scène lyrique ; les *soli* sont, en ce qui concerne ces œuvres, ce que sont les rôles dans un opéra, et l'affiche dira que les *soli* seront chantés par tel et tel artiste, comme elle dirait pour un opéra que les rôles seront joués par tel ou tel autre.

Mais voici où la confusion grammaticale se produit. Tandis qu'on emploie ici ce mot sous la forme du pluriel italien : *soli*, parce qu'il se rapporte à plusieurs artistes, on l'emploiera sous la forme d'un pluriel français dans une phrase conçue, par exemple, comme celle-ci : « Les solos de violon seront exécutés par M.***, » et jamais dans ce cas on n'écrira *soli*, parce qu'il s'agit d'un seul artiste et d'un seul instrument. Une autre anomalie, plus baroque encore peut-être, est aussi à signaler. Lorsque, dans un morceau d'orchestre, une phrase importante et à découvert est confiée à tout un corps d'instruments semblables, par exemple à tous les altos ou à tous les violoncelles, on ne dit pas que c'est un solo, le solo désignant un instrument unique, mais on dit que c'est un *soli*, pour faire comprendre que c'est une phrase solo (ou *sola*) exécutée par plusieurs instruments. On a donc cette étrangeté de voir l'adjectif singulier *un* qualifier et déterminer un substantif pluriel !

SOLISTE. — Chanteur ou instrumentiste chargé de l'exécution d'un ou de plusieurs solos dans un concert. Dans un orchestre de théâtre, les solistes sont aussi ceux à qui incombe l'exécution des solos. (Voy. SOLO.)

SOLITAIRE. — On appelle *solitaire* le spectateur qui, entrant au théâtre par l'entremise du chef de claque, afin de payer sa place moins cher qu'au bureau, la paie cependant un prix assez élevé pour se réserver le droit de ne pas être confondu avec les claqueurs et de ne pas participer à leur besogne peu ragoûtante. (Voy. CLAQUEURS.)

SOLO. — Phrase musicale importante confiée à un seul instrument, pendant que le reste de l'orchestre accompagne. Dans certains morceaux de chant, on voit ainsi un instrument solo jouer, à côté de la voix, un rôle considérable et prépondérant. Nous citerons pour exemples le solo de violon de l'air du second acte du *Pré aux Clercs ;* le solo de flûte des airs de folie de *l'Étoile du Nord* et de *Lucie de Lamermoor ;* le solo de cor anglais de la romance du troisième acte des *Mousquetaires de la Reine ;* le solo de cor de l'air du second acte de *la Dame blanche ;* le solo d'alto de la romance de Latimer au premier acte du *Songe d'une nuit d'été*, etc. Autrefois, à l'Opéra, les instrumentistes qui étaient chargés de jouer les solos ne faisaient point leur partie dans l'orchestre ; de plus, leur nom était inscrit sur l'affiche, ce qui était au moins aussi intéressant que d'y

rencontrer celui d'un mince coryphée chargé de donner une réplique de deux mots ou de deux mesures. On a renoncé à ce double usage, bien que le public attendît avec impatience et applaudît avec transport le solo, quand celui-ci devait être exécuté par l'admirable violoniste Baillot, le grand flûtiste Tulou ou l'excellent corniste Frédéric Duvernoy, et que l'affiche l'avait annoncé en ces termes :

Le solo de violon sera exécuté
par M. BAILLOT.

Aujourd'hui, il semble que le plus piètre chanteur soit au-dessus du plus admirable virtuose, et celui-ci est condamné à l'anonymat même quand son talent fait éclater les applaudissements de toute la salle.

On donne le nom de *solo* à l'instrumentiste chargé d'exécuter les solos dans un orchestre. On dit ainsi *violon solo*, *flûte solo, hautbois solo*, etc.

SONNETTE DE L'ENTR'ACTE. — A Paris, une sonnette électrique prévient de la fin de l'entr'acte les spectateurs retirés au foyer et ceux qui se sont réfugiés au café du théâtre, et leur annonce que le moment est venu de rejoindre leurs places. En province, un garçon de théâtre fait dans le même but, à la fin de chaque entr'acte, le tour du théâtre en agitant une grosse cloche destinée à avertir les spectateurs que la représentation va reprendre son cours.

SOPRANISTE. — C'est le nom qu'on donnait jadis à certains chanteurs qui, par le fait d'une opération que nous n'avons pas à décrire ici, avaient conservé la voix de soprano naturelle aux enfants et que ceux-ci voient se transformer à l'époque de la mue. Pendant environ deux siècles, ce fut une mode en Italie de faire subir aux enfants cette mutilation infâme. L'art s'en trouvait bien, à la vérité, car les sopranistes étaient généralement en possession de voix admirables, et comme ils n'avaient plus d'autre amour que celui de la musique, ils s'y livraient avec ardeur et devenaient de merveilleux chanteurs. Ces artistes, qui ont laissé dans l'histoire de l'art une trace lumineuse, remplissaient souvent les rôles de femmes dans les opéras, et parmi les plus fameux d'entre eux on peut surtout citer les noms de Balthazar Ferri, de Farinelli (Carlo Broschi), dont l'existence aventureuse et singulière a fourni à Scribe le sujet d'un de ses plus jolis livrets d'opéra-comique, *la Part du diable,* de Bernacchi, de Velluti et de Crescentini.

SOPRANO. — Mot italien passé dans notre langue, et qui caractérise la voix de femme la plus élevée. En France, où l'emploi de la voix de contralto est rare, presque tous les rôles féminins de nos opéras sont écrits pour soprano. Il n'en est pas de même en Italie, où, au contraire, la voix de contralto est souvent employée. — Dans les chœurs mixtes à quatre parties, la partie la plus élevée est celle de soprano.

SORTIE. — Au théâtre, dans quelque genre que ce soit, les sorties, comme les entrées de chaque personnage, doivent toujours être motivées par la situation, et se produire de la façon la plus naturelle. Une sortie maladroitement amenée par l'auteur est fort difficile à faire pour le comédien. Celui-ci, d'ailleurs, doit toujours apporter beaucoup de soin à la façon dont il effectue ses sorties. « C'est un talent que n'ont pas tous les acteurs, disait un critique du temps jadis, que celui de bien *faire une sortie;* peu de tragédiens y réussissent. Fleury y excellait; mesdemoiselles Mars et Jenny Vertpré, Potier, Lepeintre et Tiercelin en ont trouvé le secret. » Rachel faisait des sorties admirables, et l'on en peut dire autant, aujourd'hui, de Mlle Krauss à l'Opéra.

On donne souvent le nom de *sortie* à la contremarque que, dans les entr'actes, chaque spectateur qui sort du théâtre reçoit au contrôle, et qu'il doit rendre lorsqu'il rentre pour aller rejoindre sa place ; et cela parce que le mot : *sortie* est généralement écrit en grosses lettres sur cette contremarque. (Voy. CONTREMARQUE.)

SORTIE (FAUSSE). — On appelle ainsi le jeu de scène d'un acteur qui, au moment où le public croit le voir disparaître et lorsqu'il se

trouvait déjà presque hors de sa vue, est ramené en scène par l'action et revient sur ses pas pour continuer d'y prendre part. En de certains cas, et dans certaines situations particulièrement dramatiques, ce mouvement acquiert une grande puissance et peut produire un effet considérable; mais il est souvent fort difficile à exécuter par l'artiste, et réclame de lui une grande intelligence et le sentiment très vif de la situation.

SOTIE. — C'était un genre de pièces comiques, de farces satiriques d'un caractère très libre, spéciales à la Confrérie des Sots, et que celle-ci jouait, parfois en compagnie des Enfants sans Souci, pour les opposer aux mystères des Confrères de la Passion, qui commençaient à fatiguer le populaire par leur caractère mystique et leur longueur souvent effroyable. La sotie était courte, vive, alerte, licencieuse comme toutes les productions dramatiques de cette époque d'enfance de notre théâtre, essentiellement frondeuse, et s'attachant à railler et à ridiculiser la sottise humaine sous toutes ses formes et sous tous ses aspects. C'est surtout au quinzième siècle qu'on vit la sotie fleurir et briller de tout son éclat.

SOTS (Confrérie des). — La confrérie des Sots, qu'on appelait aussi *la Sotie* et dont le chef prenait le titre de Prince des Sots, fut, avec les Clercs de la basoche et les Enfants sans Souci, une de ces sociétés de jeunes gens épris des jeux scéniques qui se formèrent, vers la fin du quatorzième siècle, pour donner l'essor à leur goût pour le théâtre et lutter, à force de gaîté, de verve et de bonne humeur, contre les tendances à l'austérité et le caractère parfois trop sérieux des mystères et des miracles représentés par les Confrères de la Passion. Comme l'histoire des Sots se confond étroitement avec celle des Enfants sans Souci, auxquels ils finirent par se mêler, nous renvoyons, pour plus amples renseignements, le lecteur à ce que nous en avons dit au mot : Enfants sans Souci.

SOUBRETTES. — L'un des plus beaux emplois et des plus brillants qui soient au théâtre. Les soubrettes sont des rôles de femme, jeunes, comiques, auxquels ont servi de types les admirables servantes si « fortes en gueule » de Molière, les suivantes délurées de Regnard et les caméristes plus musquées de Marivaux. L'emploi des soubrettes, très varié, comme on voit, dans ses allures, exige tantôt de la rondeur et de l'autorité, comme la Dorine de *Tartuffe* ou la Marinette du *Dépit amoureux,* tantôt de la souplesse et de la coquetterie, comme la Suzanne du *Mariage de Figaro*, tantôt de la finesse et de l'entrain, comme la Lisette du *Légataire universel*, tantôt de la grâce et une sorte de rouerie délicate, comme la Marton des *Fausses confidences*, et toujours de la franchise, du nerf, de la verve et de la gaîté. Douée d'un organe sonore et vibrant, d'une grande vivacité d'allures, d'un débit net et mordant, la soubrette doit toujours rire à belles dents, avoir le verbe haut, se préparer à toutes les friponneries et être prête à se moquer des autres et d'elle-même au besoin.

Tous les écrivains qui ont été la gloire ou l'honneur de notre théâtre ont prodigué leurs soins à ce caractère charmant de la soubrette, si preste, si vivant, si original, et nous en ont laissé des types inimitables. Chez les plus grands comme chez les plus modestes on en trouve des modèles accomplis, et l'on épuiserait le répertoire de la Comédie-Française à les vouloir citer tous. Molière nous a donné Dorine (*Tartuffe*), Marinette (*le Dépit amoureux*), Toinette (*le Malade imaginaire*), Cléanthis (*Amphitryon*), Martine (*les Femmes savantes*), Zerbinette (*les Fourberies de Scapin*), Nicole (*le Bourgeois gentilhomme*) ; à Regnard nous devons Lisette (*les Folies amoureuses*), Nérine (*le Joueur*), Finette (*les Ménechmes*), Lisette (*le Légataire universel*) ; à Quinault, Laurette (*la Mère coquette*) ; à Boursault, Doris (*Ésope à la cour*) ; à Hauteroche, la Greffière (*les Bourgeoises de qualité*) ; à Brueys, Catau (*le Grondeur*) ; à Destouches, Finette (*le Philosophe marié*), Finette (*le Dissipateur*) ; à d'Allainval, Marton (*l'École des Bourgeois*) ; à Gresset, Lisette (*le Méchant*) ; à Lesage, Marine (*Turcaret*) ; à Piron, Lisette (*la Métromanie*) ; à Boissy, Nérine (*le Babillard*) ; à La Noue, Rosette (*la Coquette corrigée*) : à Marivaux, Marton (*les Fausses Confidences*), Lisette (*les Jeux de l'amour et du*

hasard) ; à Beaumarchais, Suzanne (*le Mariage de Figaro*)...

Il est, selon quelques-uns, plus difficile au théâtre de faire rire que de faire pleurer. S'il en est ainsi, — ce que tout le monde pourtant n'admettrait pas sans conteste, — on n'en doit que plus d'admiration aux grandes artistes qui depuis deux cents ans ont rendu célèbre chez nous cet emploi des soubrettes et lui ont toujours conservé des titulaires dignes de lui. Cet emploi merveilleux a fait, sur la scène française, la gloire d'un grand nombre de comédiennes, qui s'y sont illustrées, et à qui il a valu une renommée que l'histoire de l'art ne saurait se dispenser d'enregistrer. Depuis Madeleine Béjart et Mlle Beauval, qui créèrent dans la troupe de Molière, l'une les rôles de Dorine de *Tartuffe* et de la feinte Gasconne de *M. de Pourceaugnac*, l'autre ceux de Nicole du *Bourgeois Gentilhomme* et de Toinette du *Malade imaginaire*, la Comédie-Française a vu se succéder chez elle toute une dynastie d'artistes d'un ordre exceptionnel, d'une valeur inappréciable, qui ont su maintenir avec autorité, de génération en génération, les saines traditions qu'elles tenaient de leurs devancières, et qui ont toujours fait la joie d'un public d'autant plus difficile pourtant qu'il ne cessait d'être accoutumé à la perfection. C'est ainsi que, depuis le commencement du dix-huitième siècle, la maison de Molière a eu successivement pour soubrettes Mlle Quinault cadette, Mlle Dangeville jeune, Mme Bellecour (la fameuse *Gogo*), Mlles Fanier, Joly, Devienne, Louise et Émilie Contat, Desbrosses, Demerson, Dupont et Brohan. Tous ces noms sont restés célèbres dans les fastes de la Comédie, et rien n'autorise à croire que leur succession soit destinée à tomber en déshérence.

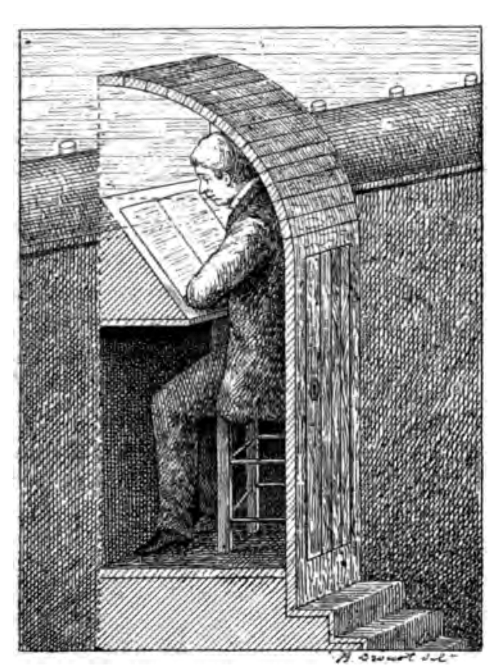
Dans le répertoire léger et dans le genre du vaudeville, l'emploi des soubrettes avait conquis aussi jadis une grande importance. Une artiste d'un talent et d'un tempérament exceptionnels, Virginie Déjazet, lui avait donné même une originalité nouvelle en se spécialisant en quelque sorte dans les rôles travestis, et les auteurs, la suivant dans cette voie où le succès était certain, s'empressaient de travailler pour elle et de satisfaire ses goûts. Mais si Déjazet a eu des imitatrices (et certes, elles ne lui ont pas manqué !), elle n'a jamais connu de rivale ; aujourd'hui qu'elle a disparu, son emploi, auquel on avait fini par donner son nom, a subi une transformation : maintenant qu'on ne joue plus de vaudeville, on retrouve les Déjazets dans l'opérette, où elles prennent le nom d'une autre actrice célèbre et s'appellent, comme dans l'opéra-comique, les Dugazons.

SOUFFLEUR. — Pour modeste qu'il soit, c'est un des emplois les plus utiles et les plus importants dans un théâtre bien organisé. Le souffleur est celui qui est chargé, en suivant constamment des yeux l'original de la pièce que l'on joue, de soutenir la mémoire de l'acteur et de lui envoyer les mots qui pourraient lui échapper. Jadis on appelait cela « tenir la pièce, » et celui qui remplissait cet office, au lieu d'être comme aujourd'hui placé sur le devant de la scène, se tenait sur l'un des côtés du théâtre. Voici comme, en 1674, en parlait Samuel Chappuzeau dans son *Théâtre-François :*

Il est de sa charge de tenir la pièce à une des aîles du théâtre, tandis qu'on la représente, et d'avoir toûjours les yeux dessus pour relever l'acteur s'il tombe en quelque défaut de mémoire, ce qui, dans le stile des collèges, s'appelle *souffler*. Il faut pour cela qu'il soit prudent, et sçache bien discerner quand l'acteur s'arrête à propos et fait une pause nécessaire, pour ne luy rien suggérer alors, ce qui le troubleroit au lieu de le soulager. J'en ay veu en de pareilles rencontres crier au souffleur trop pront de se taire, soit pour n'avoir pas besoin de son secours, soit pour faire voir qu'ils sont seurs de leur mémoire, quoy qu'elle pust leur manquer. Aussi faut-il que celuy qui suggère s'y prenne d'une voix qui ne soit, s'il est possible, entendue que du théâtre, et qui ne se puisse porter jusqu'au parterre, pour ne donner pas sujet de rire à de certains auditeurs qui rient de tout, et font des éclats à quelques endroits de comédie où d'autres ne trouveroient pas matière d'entr'ouvrir les lèvres. Aussi ay-je connu des acteurs qui ne s'attendent jamais à aucun secours, qui se fient entièrement à leur mémoire, et qui à tout hazard aiment mieux sauter un vers, ou en faire un sur le champ. Il y a entre eux des mémoires très-heureuses, et il se trouve des acteurs qui sçavent par cœur la pièce

entière, pour ne l'avoir ouïe que dans la lecture et dans les répétitions. Si quelqu'un de ceux qui sont avec eux sur le théâtre vient à s'égarer, ils le remettent dans le chemin, mais adroitement et sans qu'on s'en aperçoive. J'ay remarqué que les femmes ont la mémoire plus ferme que les hommes; mais je les crois trop modestes pour vouloir soufrir que j'en dise autant de leur jugement.

Les remarques et les réflexions de Chappuzeau n'ont pas cessé d'être exactes, — même la dernière, bien qu'elle sorte de son sujet. Il faut



Le souffleur dans son trou.

ajouter que la fonction du souffleur exige à la fois beaucoup de tact, de discrétion, d'attention et d'adresse. Un comédien sûr de sa mémoire peut être absolument troublé par une intervention inopportune du souffleur; tel autre, au contraire, aura besoin que celui-ci lui *envoie* son rôle d'un bout à l'autre, ligne par ligne, mot par mot pour ainsi dire; tel autre encore, bien qu'ayant peu besoin d'être *soutenu*, pourra être très gêné, très mal à l'aise s'il voit le souffleur distrait ou inattentif. Il faut donc que celui-ci se mette bien au courant des habitudes, des besoins de chacun, et qu'il agisse en conséquence.

L'emploi de souffleur a été tenu parfois par des artistes et de vrais lettrés; on peut citer particulièrement Anseaume, l'auteur de tant de jolis livrets d'opéras-comiques : *le Tableau parlant, l'École de la Jeunesse, les Deux Chasseurs et la Laitière,* etc., qui remplit cet office au théâtre de la Comédie-Italienne, de même que Laffichard, un vaudevilliste fécond, qui l'y avait précédé. Ceci, à la vérité, est exceptionnel. Assez fréquemment, cet emploi est tenu par un vieux comédien, que l'âge a mis dans l'impossibilité de continuer sa profession; dans les théâtres de province, il est parfois exercé par une femme. Celle-ci prend, naturellement, la qualification de *souffleuse.*

Les Italiens, pour désigner le souffleur, emploient le terme de *suggeritore.*

SOUFFLEUR DU CHANT. — Dans les théâtres lyriques, on trouve un *souffleur du chant,* chargé de souffler la musique comme le souffleur ordinaire souffle les paroles.

SOUFFLEUR (TROU DU). — C'est une petite niche, pratiquée sur le devant et au milieu de la scène, entre les deux côtés de la rampe, et dans laquelle prend place le souffleur; celui-ci se trouve assis dans cette niche de façon que sa tête seule dépasse le niveau du plancher de la scène, qui supporte le pupitre sur lequel il place le manuscrit ou la brochure qu'il doit toujours suivre des yeux pour être à même de souffler l'acteur ou les acteurs en scène. Le souffleur est caché par un capuchon de bois, assez disgracieux d'ailleurs, qui le couvre entièrement et le dissimule aux yeux du public; ce capuchon, qui est mobile et articulé, se rabat sur le plancher en bouchant l'ouverture nommée « trou du souffleur, » lorsque la représentation est terminée.

SOURDINE. — La sourdine est un petit instrument de bois, de corne ou de métal, qui se fixe à volonté, par ses trois petites pinces, sur le chevalet des instruments à archet et qui, en assourdissant leurs vibrations, diminue leur sonorité. Lorsque tous les instruments à cordes d'un orchestre sont armés de leurs sourdines, la sonorité générale revêt une

teinte mélancolique et douce d'un caractère tout à fait particulier, et qui produit un effet d'un charme pénétrant. Il y a là une précieuse ressource pour le compositeur qui sait l'employer sans en faire abus, et lorsque la situation le comporte. Les mots *con sordini,* inscrits sur les parties d'orchestre, indiquent l'endroit où l'on doit mettre les sourdines; les mots *senza sordini,* celui où il faut les enlever.

SOUS-TITRE. — Ce fut, pendant un demi-siècle, une manie, de la part de nos auteurs dramatiques, d'ajouter un second titre, un « sous-titre, » comme on disait alors, au titre principal de chacune de leurs productions. Aucune pièce alors ne pouvait décemment se présenter devant le public sans une double appellation, dont, chose singulière! la seconde était presque toujours la plus significative et la plus intéressante. C'est ainsi, pour en citer quelques exemples, qu'on eut *Gulistan* ou *le Hulla de Samarcande, Gulnare* ou *l'Esclave persane, Tout pour l'amour* ou *Juliette et Roméo, Ossian* ou *les Bardes, le Trésor supposé* ou *le Danger d'écouter aux portes, Joconde* ou *les Coureurs d'aventures, Victorine* ou *la Nuit porte conseil, Rodolphe* ou *Frère et sœur, Toujours* ou *l'Amour d'un fils, Zoé* ou *l'Amant prêté, Marie* ou *Trois Époques, Trente ans* ou *la Vie d'un Joueur, Zampa* ou *la Fiancée de marbre, Fra Diavolo* ou *l'Hôtellerie de Terracine*, etc., etc. Certains auteurs en venaient à se moquer de cette manie, inoffensive assurément, mais quelque peu ridicule, et c'est ainsi que Charrin fit représenter en 1806 une pièce burlesque qu'il avait intitulée de cette façon : *Titus* ou *Savonnette et Toupet* ou *la Mort du peignoir* ou *le Repentir de Lahuppe* ou *les Perruquiers.* Cela ne devait pas être sans causer quelque embarras à l'imprimeur de l'affiche!

SPECTACLE. — On confond assez volontiers, dans la conversation, deux mots qui sont loin d'être synonymes, le mot *spectacle* et le mot *théâtre.* Or, si le théâtre offre toujours un spectacle au public, il s'en faut bien que tout spectacle ait lieu dans un théâtre. Les baraques de saltimbanques, les bateleurs en plein vent, les faiseurs de tours de gibecière nous offrent un spectacle burlesque; c'est un spectacle brillant que nous présentent un riche tournoi, un carrousel élégant, une somptueuse cavalcade ; c'est un spectacle aussi que les illuminations et les feux d'artifice des grandes fêtes populaires. Spectacle encore les dioramas, les panoramas, les tableaux vivants et animés qu'on fait passer sous nos yeux ; spectacle les courses de chevaux, les combats d'animaux, les jeux du cirque et de l'hippodrome; spectacle les cafés-concerts où se débitent des chansons idiotes, les musées de figures de cire, les cabinets de physique et de mécanique; spectacle les mascarades de la rue, les joutes sur l'eau, les manèges ambulants, les luttes de boxe et de pugilat; spectacle la baraque à Guignol, et les animaux savants, et les automates parlants, et la parade de Bobèche, et les danseurs de corde, et les équilibristes, et les chanteurs des rues, et l'homme orchestre, et la femme colosse qui ne pèse pas moins de 1,200 kilos, et l'homme sauvage qui avale des poulets crus sans mâcher les os... que sais-je? Le spectacle est infini; il existe pour tous les goûts, pour toutes les bourses, pour toutes les intelligences, mais, encore un coup, qui dit spectacle ne dit pas forcément théâtre, et l'on ne doit pas confondre inconsidérément l'un avec l'autre.

Au reste, ce qu'on entend d'une façon précise par *spectacle*, au théâtre même, c'est le côté extérieur, plastique, pittoresque, de la représentation, c'est la richesse, la splendeur, la complication de la mise en scène, c'est la beauté des décors et des costumes, le personnel nombreux, les danses brillantes, les évolutions hardies, les marches pompeuses, tout ce qui, enfin, concourt surtout au plaisir des yeux et à l'éblouissement. C'est en ce sens qu'on dira d'une pièce que c'est une « pièce à spectacle, » et qu'elle offre « un spectacle magnifique. »

SPECTACLE DE CAPITATION. — Voy. Capitation.

SPECTACLE COUPÉ. — On appelle ainsi un spectacle composé de trois ou quatre pièces de courtes dimensions. Tous nos théâtres ont renoncé, depuis tantôt vingt ans, à la coutume si agréable des spectacles coupés, qui permet-

tait aux gens qu'une longue séance fatigue de ne rester au théâtre que le temps qu'ils voulaient, et de ne voir qu'un acte ou deux si cela leur plaisait, tout en voyant une ou deux pièces entières. Aujourd'hui, dans les petits comme dans les grands théâtres, et quel que soit le genre de la pièce représentée : comédie, drame, opéra, opérette ou féerie, on a pris l'habitude de ne donner que d'interminables machines qui durent toute une soirée et qu'il faut avaler d'un bout à l'autre. Si la pièce est bonne, le plaisir qu'on y prend est mêlé d'une fatigue réelle ; si elle est mauvaise, la fatigue reste seule. Je me trompe : elle est doublée d'un ennui profond et d'un regret cuisant sur le mauvais emploi de toute une soirée.

SPECTACLE DEMANDÉ. — Voy. A LA DEMANDE GÉNÉRALE.

SPECTACLE FORCÉ. — Jadis, et il n'y a pas encore trente ans, nos théâtres avaient l'habitude de donner, les dimanches et certains jours de fêtes, dans le but d'attirer un public plus nombreux, des spectacles interminables, qu'on appelait *spectacles forcés,* et dans lesquels la qualité, souvent négligée, était avantageusement remplacée par la quantité. Voici ce qu'on lisait à ce sujet dans l'*Almanach des spectacles* de 1826 : — « Les dimanches et jours de fêtes, les grands comme les petits théâtres sont dans l'usage de forcer le spectacle; mais jusqu'alors on s'était borné à donner huit ou neuf actes au plus, et c'était fort raisonnable. L'Odéon a surpassé tout ce qu'on avait fait en ce genre : le 14 septembre il a donné *Cléopâtre,* tragédie en cinq actes, *l'Enfant trouvé,* comédie en trois actes, et *Robin des Bois,* opéra en trois actes ; en tout onze actes. Cela s'est renouvelé depuis à ce théâtre. » Cela se renouvela par la suite à beaucoup d'autres. On n'a qu'à prendre, par exemple, les programmes de nos théâtres pour l'année 1858, il y a vingt-cinq ans ; on y verra, pour certains dimanches, des spectacles comme ceux-ci : à la Gaîté, deux grands drames en cinq actes, *Latude* et *les Chevaux du Carrousel,* ou bien *le Pont-Rouge* et *les Chiens du Mont-Saint-Bernard;* de même à la Porte-Saint-Martin, où l'on jouait dans la même soirée *les Mères repenties* et *Don César de Baran;* au Gymnase, ce sont deux comédies en quatre et cinq actes, *l'Héritage de M. Plumet* et *le Demi-Monde;* aux Variétés, *le Théâtre des Zouaves,* comédie en quatre actes, et trois vaudevilles dont un en trois actes, *Vert-Vert,* et deux en un acte, *l'Ut dièze* et *la Dinde truffée.* Il n'était pas rare de voir commencer ces spectacles à cinq heures et demie, et de les voir se prolonger jusqu'à près d'une heure du matin. — Nos théâtres ont abandonné enfin cette coutume barbare, et le spectacle forcé n'est plus qu'un souvenir.

SPECTACLES A LA COUR. — Au dix-septième et au dix-huitième siècle, nos trois grands théâtres, l'Opéra, la Comédie-Française et la Comédie-Italienne, allaient fréquemment donner des représentations à la cour, soit à Paris, soit, lorsque le roi était en villégiature, à Saint-Germain, à Versailles, à Fontainebleau ou ailleurs. Sous Louis XIV, la plupart des opéras de Lully furent donnés d'abord à la cour, et Paris n'avait qu'exceptionnellement la faveur d'une véritable première représentation. Quant à la Comédie-Française, on sait que Molière préparait souvent ses ouvrages sur l'ordre du roi, et que la plupart d'entre eux ne furent offerts à son public ordinaire qu'après avoir paru à la cour; c'est ainsi que *l'Impromptu de Versailles, la Princesse d'Élide, l'Amour médecin,* les trois premiers actes de *Tartuffe, George Dandin* furent joués d'abord à Versailles, *le Mariage forcé* au Louvre, *Mélicerte, le Sicilien, la Comtesse d'Escarbagnas* à Saint-Germain, *Monsieur de Pourceaugnac, le Bourgeois gentilhomme* à Chambord, enfin *Psyché* aux Tuileries.

Sous Louis XV, les spectacles de la cour furent organisés avec une sorte de régularité. Un petit ouvrage spécial, *l'État actuel de la musique du roi et des trois spectacles* (1759) publiait à ce sujet la note suivante : — « Les spectacles de la Cour commencent ordinairement à Fontainebleau lorsque Leurs Majestés y font leur résidence pendant l'automne ; mais comme il n'y a eu cette année que quelques voyages interrompus, faits seulement par le

roi pour prendre le plaisir de la chasse, les comédiens n'ont commencé à jouer que le jeudi 16 novembre à Versailles. Les Comédiens-François sont obligés d'aller représenter deux fois par semaine à la Cour, sçavoir les mardi et jeudi. Ils sont voiturés aux dépens de Sa Majesté, et chaque acteur a pour droit de présence 6 livres qui leur sont payées par le trésorier des Menus-Plaisirs. » Il en était de même des Comédiens-Italiens, qui jouaient généralement à la cour une fois par semaine. Quant à l'Opéra, il montait ordinairement ses grands ouvrages de façon à en donner la première représentation à Fontainebleau, qui était le quartier général du roi lorsqu'il quittait Paris.



L'AMOVR PEINTRE

Les choses suivirent le même train, sous ce rapport, pendant les premières années du règne de Louis XVI ; mais il va sans dire que les approches de la Révolution modifièrent ces coutumes, comme bien d'autres. Le premier empire, qui, en toutes ces matières d'apparat, singeait servilement la royauté, rétablit les spectacles à la cour; enchérissant même sur les souverains qui l'avaient précédé, Napoléon se fit suivre en 1808, à Erfurt et à Weimar, par un détachement de la Comédie-Française qui lui donnait des représentations sous le commandement de Dazincourt. Les spectacles de la Cour chômèrent un peu, je pense, sous la Restauration ; mais le gouvernement de Juillet et le second empire en reprirent la tradition ; seulement, ces spectacles, qui étaient donnés alors aux deux châteaux de Saint-Cloud et de

Compiègne, n'avaient plus la régularité du temps jadis, on ne leur réservait plus les premières représentations d'ouvrages nouveaux, et les grands théâtres subventionnés n'étaient pas les seuls à y prendre part.

SPECTACLES DE GALA. — Représentations extraordinaires, spectacles somptueux donnés par l'ordre d'un souverain soit pour célébrer sa fête, l'anniversaire de sa naissance ou ceux d'un membre de sa famille, soit en l'honneur d'un monarque étranger, ou d'un ambassadeur, d'un personnage important dont il a reçu la visite. Un critique d'art, Adrien de la Fage, a donné cette description d'un spectacle de gala auquel il avait assisté naguère à Naples, dans la magnifique salle du théâtre San Carlo, l'un des plus justement fameux de l'Italie :

Il y a, dit-il, *gala* et *gran gala*. Le jour d'un *gran gala*, le théâtre de San Carlo, l'un des plus beaux et des plus vastes de l'Europe, est éclairé par des milliers de bougies; toute la famille royale est présente et occupe une vaste loge qui laisse apercevoir non seulement chacun de ses membres, mais encore tous les grands officiers de la cour, debout derrière eux, et se perdant en échelons dans le fond de la loge; les plus belles toilettes resplendissent dans les sept rangs des loges, portés en quelque sorte par l'immense cordon de spectateurs non assis qui ceint le parterre et occupe, en avant du mur circulaire, les places de ce que nous nommons les baignoires; les banquettes des files les plus apparentes sont occupées par le corps des officiers de tous les régiments présents à Naples, revêtus de leur grand uniforme. Vu de la scène, l'aspect de la salle, ainsi ornée de décorations vivantes, a vraiment quelque chose de magique. Il faut remarquer que l'effet des grandes représentations, dans nos théâtres, ne saurait en donner une juste idée en raison de la différence de construction. Disposées en amphithéâtres et coupées par des lignes non interrompues de galeries, nos salles offrent un coup-d'œil mieux gradué, mieux ménagé, plus nuancé; mais elles n'ont pas cet aspect éblouissant que présente, aux jours de *gran gala*, le théâtre San Carlo, dont les rangs de loges, disposés perpendiculairement et séparés par une multitude de lustres, ressemblent à une muraille de feu et de pierres précieuses, au milieu de laquelle on apercevrait, par places et un peu en arrière, d'innombrables vitraux enrichis des peintures les plus variées et les plus magnifiques.

SPECTACLES GRATIS. — On sait l'amour des Parisiens pour le spectacle. Aussi n'est-ce pas d'aujourd'hui qu'on a pris l'habitude de faire intervenir les spectacles gratis dans toutes les grandes réjouissances publiques destinées à célébrer tel ou tel événement mémorable. Naguère, c'était à l'occasion de la convalescence du souverain ou d'un membre de la famille royale à la suite d'une longue maladie, de l'heureux accouchement de la reine ou d'une princesse, d'une grande victoire remportée, de la publication d'un traité de paix, de la fête du monarque, etc., etc. Dès 1722, nous voyons les grands théâtres de Paris donner ainsi des spectacles gratis, au sujet de l'arrivée en France de l'infante reine, et le même fait se reproduire ensuite à des époques indéterminées. Pendant la période révolutionnaire, la Convention établit dans tous les théâtres la coutume de spectacles gratis donnés périodiquement avec cette formule : DE PAR ET POUR LE PEUPLE (Voy. ce mot), et sous le premier comme sous le second empire, ces spectacles devinrent l'accompagnement obligé des réjouissances offertes à la population le jour de la fête du souverain. La République a conservé cette coutume, et chaque année, au 14 juillet, jour fixé pour la grande fête nationale en souvenir de la prise de la Bastille, dont il est l'anniversaire, nos théâtres ouvrent gratuitement leurs portes au public.

La coutume est qu'en ces jours de fêtes solennelles, les spectacles soient choisis avec le plus grand soin. On offre au public particulier qui envahit alors les théâtres les meilleures pièces du répertoire, et l'on fait en sorte que ces pièces soient jouées par les artistes qui jouissent de la plus grande renommée. On a remarqué d'ailleurs le grand sens dont font preuve les spectateurs qui assistent à ces représentations, et dont les applaudissements enthousiastes, sans jamais se tromper, ne partent qu'aux bons endroits, soit en ce qui concerne les œuvres offertes à leur appréciation, soit en ce qui touche l'interprétation. — Il va sans dire que si ces fameux spectacles sont donnés *gratis*, ce ne sont point pourtant les théâtres qui en font les frais, mais que ceux-ci sont remboursés par l'État de la recette qu'ils au-

raient pu faire en donnant leur représentation ordinaire.

SPECTACLES PAR ORDRE. — Dans les grands théâtres, c'est-à-dire dans ceux qui, par le fait de la subvention qu'ils reçoivent de l'État, dépendent de lui jusqu'à un certain point, il arrive que le chef du pouvoir exécutif fixe la composition d'un spectacle auquel il désire faire assister un hôte illustre, souverain ou prince étranger, de passage à Paris. L'affiche porte alors en tête ces mots : PAR ORDRE, et le public connaît la valeur de ces mots ainsi employés. Castil-Blaze, dont il ne faut jamais accepter que sous bénéfice d'inventaire les assertions historiques, affirme que l'origine et le premier emploi de cette formule doivent être fixés à l'année 1768 : « Cette formule, dit-il, trouvée par le duc de Duras, gentilhomme de la chambre, est inscrite pour la première fois en tête des affiches des spectacles le 28 octobre 1768, pendant le séjour que le roi de Danemark fit à Paris. Christiern VII voyageait sous le nom de comte de Travendalh, et toutes les fois qu'il devait se rendre à quelque théâtre, ces mots : *Par ordre,* l'annonçaient (1). » En France aujourd'hui, sous le régime républicain, les spectacles par ordre n'ont lieu que dans les conditions que nous avons fait connaître. Naguère, chaque fois que le souverain devait assister à une représentation, l'affiche du théâtre où il se rendait portait toujours les mots : PAR ORDRE.

SPECTATEUR, SPECTATRICE. — Celui ou celle qui assiste à une représentation théâtrale, à un spectacle quelconque, public ou privé, qu'il ait ou non payé sa place.

SPECTATEURS SUR LE THÉATRE. — On sait que pendant le dix-septième et une bonne moitié du dix-huitième siècle, la scène de notre Comédie-Française était embarrassée d'une foule de spectateurs : fats, marquis, gens de grand ton et de haut parage, qui venaient non point sans doute voir le spectacle, mais se donner eux-mêmes en spectacle à cette place singulière, au grand déplaisir du public de la salle et surtout des comédiens, qui ne supportaient cette incommodité que parce qu'elle leur était très productive. Molière, devant qui ne trouvait grâce aucun ridicule, n'eut garde de laisser passer celui-ci sans s'en occuper, et l'on se rappelle comment il le raille, par la bouche d'Éraste, dans *les Fâcheux :*

J'étois sur le théâtre en humeur d'écouter
La pièce, qu'à plusieurs j'avois ouï vanter;
Les acteurs commençoient, chacun prêtoit silence,
Lorsque, d'un air bruyant et plein d'extravagance,
Un homme à grands canons est entré brusquement
En criant : Holà! ho! un siége promptement!
Et, de son grand fracas surprenant l'assemblée,
Dans le plus bel endroit a la pièce troublée.
. . . .
Tandis que là-dessus je haussois les épaules,
Les acteurs ont voulu continuer leurs rôles :
Mais l'homme pour s'asseoir a fait nouveau fracas,
Et, traversant encor le théâtre à grands pas,
Bien que dans les côtés il pût être à son aise,
Au milieu du devant il a planté sa chaise,
Et, de son large dos morguant les spectateurs,
Aux trois quarts du parterre a caché les acteurs.

Il n'y a rien de forcé dans tout ceci. La vérité est que les spectateurs qui venaient se placer sur le théâtre, encombrant sottement la scène et se moquant du reste du public, parlaient tout haut, causaient et riaient entre eux, interpellaient les comédiens, gesticulaient et remuaient sans cesse, entraient et sortaient à tout instant, et se rendaient enfin insupportables. On se demande quelle pouvait être, en de telles conditions, l'illusion si nécessaire au théâtre, si l'on réfléchit surtout que par ce fait l'effet de la décoration était rendu impossible, que les acteurs avaient la plus grande peine à fendre cette cohue pour effectuer leurs entrées et leurs sorties, que le bruit fait autour d'eux leur troublait la mémoire, que leurs mouvements, leurs passades, ne pouvaient se faire qu'avec une extrême difficulté, et qu'enfin il arrivait souvent que l'on confondait l'entrée d'un spectateur avec celle d'un personnage de la pièce. Sans compter que certains farceurs ne se gênaient point pour se rendre coupables de quelque petite mystification, et que l'un d'eux, un jour, ayant raccolé une centaine d'individus doués d'une qualité physique par-

(1) *Mémorial du grand Opéra,* p. 57.

ticulière et les ayant fait placer sur la scène, obtint un succès de fou rire assez compréhensible lorsque le rideau se leva au commencement du spectacle : tous ses invités étaient bossus !

Les abus les plus fâcheux sont les plus difficiles à déraciner. Tout le monde se plaignait de celui-ci ; mais les comédiens, je l'ai dit, y trouvaient leur compte, et le laissaient subsister. On ne sait jusques à quand il eût pu se perpétuer, si un homme intelligent et libéral ne s'était mis en tête de le détruire. A cet effet, le comte de Lauraguais fit offrir aux comédiens de prendre à sa charge tous les frais de transformation de leur théâtre, s'ils voulaient consentir à renoncer au profit qu'ils tiraient des banquettes et des chaises si maladroitement occupées. Ceux-ci finirent par accepter, grâce surtout à l'énergie de Lekain, qui avait pris la chose à cœur et qui en avait fait l'objet d'un rapport au ministre. Une fois la décision arrêtée, on attendit la clôture de Pâques pour commencer les travaux, qui furent entamés le 31 mars 1759, et achevés pour la réouverture du 23 avril. Ils ne coûtèrent pas, dit-on, moins de 60,000 livres à M. de Lauraguais, mais l'effet produit fut excellent, et voici comment Barbier le constate dans son Journal :

De tout temps, il y a eu sur le théâtre de la Comédie, de chaque côté, quatre rangées de bancs un peu en amphithéâtre jusqu'à la hauteur des loges, renfermées dans une balustrade et grille de fer doré, pour placer les spectateurs. Dans les grandes représentations, on ajoutait encore, le long de la balustrade, une rangée de banquettes, et, outre cela, il y avait encore plus de cinquante personnes debout, et sans place, au fond du théâtre, qui formaient un cercle. Le théâtre n'était rempli et occupé que par des hommes, pour l'ordinaire, en sorte que le théâtre était très rétréci pour l'action des acteurs. Pour entrer un acteur sur la scène, il fallait faire faire place au fond du théâtre, pour son passage. Il n'était pas même vraisemblable qu'un roi parlant à son confident ou tenant un conseil d'État, ou un prince avec sa maîtresse parlant en secret, fussent entourés de plus de deux cents personnes. Cela est changé dans la quinzaine de Pâques, qu'il y a relâche au théâtre pour trois semaines. On a travaillé et l'on a supprimé toutes ces places ; on a pris sur le parterre, pour former un parquet, qui contient plus de cent quatre-vingts personnes ; outre l'orchestre, on a diminué l'amphithéâtre pour allonger le parterre. Le lundi 23 de ce mois, lendemain de la Quasimodo, on a joué sur ce nouveau théâtre. Tout le monde en a été content, et il n'y a pas de comparaison.

Les petits-maîtres vaniteux et pédants furent désolés de cette réforme ; mais il va sans dire qu'elle fut accueillie avec joie par la masse du public.

STADE. — Les Grecs donnaient le nom de stade à l'arène qui servait aux courses à pied, et cela parce que dans la fameuse arène d'Olympie, qui sous ce rapport servit de modèle à toutes les autres, les deux piliers qui marquaient la longueur de la course étaient exactement distants d'un stade ou 600 pieds grecs (environ 185 mètres). Moins vaste que l'hippodrome, le stade, qui servait aussi à toutes les luttes gymnastiques, consistait en une enceinte étroite et oblongue, terminée en demi-cercle à l'une de ses extrémités, à l'autre par une ligne droite, et entourée de sièges pour les spectateurs. Souvent le stade formait une dépendance du gymnase ; souvent aussi il était isolé, comme celui d'Athènes. Ses dimensions étaient variables, tant en longueur qu'en largeur, mais une chose était fixe : la distance comprise entre les piliers des deux extrémités, qui était toujours d'un stade olympique.

STALLE. — Les stalles sont des places intermédiaires quant à leur prix, qui prennent rang à la suite de celles qu'on appelle aujourd'hui fauteuils, lesquels fauteuils leur ont été substitués dans nos théâtres depuis une vingtaine d'années. Autrefois, en effet, on ne connaissait pas les fauteuils, et, en dehors des loges, les meilleures places étaient les stalles, stalles qui garnissaient l'orchestre et les rangs de galerie. Mais les administrations théâtrales, pour augmenter la capacité de leurs salles quant à la recette, ne pouvant l'augmenter quant au nombre de places, ont jugé bon de remplacer les stalles d'orchestre et de galerie ou de balcon par des fauteuils dont elles ont considérablement surélevé les prix, et de supprimer presque partout le parterre en substi-

tuant aux bancs qui le garnissaient des stalles dites d'orchestre (!), dont le prix est triple sans que les places soient meilleures. C'est ainsi que les petites places ont disparu dans les trois quarts de nos théâtres.

STENTERELLO. — Un des types les plus curieux du théâtre populaire italien moderne. Stenterello appartient à la Toscane, comme Gianduja au Piémont et Meneghino au Milanais. Les Florentins en raffolent, et ils assurent que ce personnage plein de fantaisie fut imaginé, il y a environ quatre-vingts ans, par un acteur très populaire nommé Del Buono. Son nom vient du verbe *stentare,* souffrir, parce qu'en effet Stenterello est une sorte de souffre-douleur comique; c'est un pauvre niais, qui ne vise pas à l'esprit, mais qui pourtant en a parfois, naïvement et sans qu'il s'en doute. A Florence, on le fourre partout et à toutes sauces : tantôt maître et valet, on le voit soit personnifier en caricature une passion politique, soit parodier un héros de roman, de drame ou même d'opéra; c'est ainsi que les affiches vous annoncent *Roberto il Diavolo, con Stenterello; Don Giovanni, con Stenterello*, etc. « Ce qui le caractérise, a dit Maurice Sand, ce qui est le sceau sans lequel Stenterello ne saurait exister, c'est l'absence de la plus belle de ses dents de devant. L'acteur qui va se vouer à la reproduction de cet amusant personnage doit, avant tout, lui offrir ce sacrifice. Plus le trou noir qu'il fait ainsi à sa gencive supérieure est marqué, plus il a de succès. Cette dent du milieu absente aide du reste extrêmement l'acteur à imiter, en charge, le dialecte du peuple toscan.

Stenterello n'est pas un type littéraire. M. Fr. Mercey nous apprend même que les lettrés florentins n'éprouvent pour lui qu'un dédain excessif et violent :

Ces messieurs de la Crusca, dit M. F. Mercey, et en général les puristes de Florence, sont les ennemis déclarés du pauvre Stentarello. Ils n'en parlent qu'avec dédain et colère, et c'est moins son inconduite que l'incorrection de son langage et son faible pour les patois qui motivent leur haine. Stentarello, en effet, est plutôt Toscan que Florentin. Vous le rencontrerez à Pérouse, à Arezzo, à Pistoie, à Sienne; il s'est même naturalisé chez les Lucquois, les Pisans et les Bolonais, ses voisins, et il parle à merveille la langue accentuée du peuple de ces villes, dont on le croirait citoyen. Mais si le langage varie, les actions sont les mêmes. A Bologne, Stentarello a pris, quelque peu, les allures de ses compagnons de Venise, de Milan et de Turin, Arlequin, Meneghino et Gerolamo, avec lesquels il a, d'ailleurs, quelques liens de parenté. Ce ne sont, en effet, que les variétés d'un même type, que les diverses faces d'un même caractère, modifié par l'entourage et le climat. Ce ne sont pas des types différents.

Cela n'empêche pas Stenterello de rester l'ami le plus cher du peuple de Florence (1).

STRAPONTIN. — Siège mobile, se relevant et s'abaissant à volonté, que les administrations théâtrales font placer dans certains endroits de la salle, dans certains passages où des sièges fixes ne pourraient être posés. L'abus véritablement scandaleux qu'on avait fait des strapontins pouvait devenir une cause terrible de danger en cas d'incendie, la circulation se trouvant entravée par le nombre toujours croissant de ces sièges supplémentaires. Des ordonnances de police récentes ont mis ordre à cet abus.

STYLE THÉATRAL. — Ce livre n'ayant point l'intention de constituer un *Parfait Manuel de l'auteur dramatique,* nous nous abstiendrons de toute espèce de définition, même apparente, de ce que doit être le style d'une œuvre théâtrale. Ceux qui veulent être édifiés

(1) Les journaux italiens ont annoncé, à la fin de 1883, la mort d'un artiste nommé Raffaello Landini, qu'ils qualifiaient du titre de *roi des Stenterelli.* Fils d'un boulanger et d'abord ouvrier typographe, il avait pris le goût du théâtre et était devenu fameux dans la représentation du personnage burlesque si cher aux Florentins. Né à Florence en 1823, il avait commencé sa carrière théâtrale en 1849, pour ne la terminer que la veille même de sa mort. Chose assez singulière, on remarqua qu'à sa dernière représentation il avait joué une comédie intitulée *Stenterello et son cadavre*, et que la semaine précédente il s'était montré dans deux autres pièces dont l'une portait ce titre : *le Mort au manteau rouge, avec Stenterello barbier de la mort,* et l'autre celui-ci : *les Tartuffes avec Stenterello mort à Fiesole et ressuscité à Legnago.*

à ce sujet n'ont qu'à lire et à relire les grands maîtres, depuis Corneille et Molière jusqu'à Victor Hugo et à M. Émile Augier; ils y trouveront tout ensemble plaisir et profit. Mais on a dit que les comédiens, eux aussi, avaient un style, et quoique ceci me semble sujet à discussion, il ne me paraît pas inutile de reproduire ce que disait à ce propos un écrivain spécial il y a soixante ans : — « Le style entre dans le talent de l'acteur, comme il entre dans le talent de l'écrivain, du peintre et de l'architecte. On pourrait le définir : l'ensemble des formes diverses dont se compose l'expression théâtrale. Talma, et après lui mademoiselle Georges, sont les modèles les plus parfaits du style tragique : toutes les nuances les plus opposées du style comique sont familières à mademoiselle Mars. Si le style de Damas était plus élégant et plus correct, cet acteur serait sans reproches comme il est sans rivaux dans la comédie; celui de Michelot, qui a de la grâce, déguise souvent ce qui manque à ce comédien du côté de l'invention... » En fait, ce qui me paraîtrait constituer le style du comédien, c'est l'expression juste et parfaite, au moyen de la diction, des sentiments exprimés par le poète.

SUBVENTIONS. — On donne le nom de subventions à des subsides annuels que l'État, ou les municipalités, accordent à certains grands théâtres pour les encourager dans la voie du « grand art, » les engager à ne pas céder aux suggestions du faux goût de la majorité du public et leur permettre de se maintenir dans un état de supériorité artistique vis-à-vis de leurs confrères réduits à leurs seules ressources. En France, les subventions des quatre grands théâtres de Paris (Opéra, Comédie-Française, Opéra-Comique, Odéon), inscrites au budget du ministère des Beaux-Arts, sont payées par l'État, qui encourage aussi de la sorte quelques entreprises de concerts symphoniques; en province, ce sont les municipalités qui subventionnent leurs théâtres. En Prusse, en Autriche, en Russie, dans quelques États de l'Allemagne, ce sont les cassettes particulières des souverains qui soutiennent certains théâtres. En Italie, depuis la constitution du nouveau royaume, les anciennes subventions (*dote*) royales ont été supprimées, et ce sont les municipalités seules qui viennent au secours des théâtres auxquels elles s'intéressent. En Angleterre, les subventions sont, je crois, inconnues.

Voici, en ce qui concerne la capitale, le chiffre des subventions accordées en France par l'État :

Opéra........................	800,000 fr.
Comédie-Française............	240,000
Opéra-Comique...............	300,000
Odéon.......................	100,000
Concerts populaires (Pasdeloup).	20,000
Association artistique (Colonne).	10,000
Nouveaux-Concerts (Lamoureux).	10,000
Total........	1,480,000

SUCCÈS. — Il est difficile de dire à quoi tient le succès au théâtre, et les plus experts s'y trompent lourdement. On a vu telle pièce, sur laquelle un théâtre fondait les plus grandes espérances, tomber tout à plat devant le public ou se traîner languissamment pendant quelques soirées, tandis que telle autre, montée à contre-cœur et seulement pour obéir à des engagements pris, faisait accourir la foule pendant des mois entiers. Toutefois, on est un peu trop porté à croire aujourd'hui que les grands succès sont de date récente, et que jadis la carrière des ouvrages dramatiques était très limitée. Rien n'est moins exact, et les preuves abondent à ce sujet. Une des premières tragédies de Thomas Corneille, *Timocrate*, représentée au théâtre du Marais en 1656, fit littéralement courir tout Paris, et son succès fut tel que les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne se mirent à la jouer concurremment avec leurs confrères; et cette concurrence en arrêta si peu la vogue que, au dire d'un chroniqueur, les acteurs du Marais, après avoir joué *Timocrate* 80 fois, « craignant d'oublier leurs autres rôles, supplièrent le public de leur permettre de le retirer. » Une autre pièce de Thomas Corneille, *la Devineresse,* faite par lui en société avec de Visé, n'eut pas un sort moins heureux. « Cette comédie, dit de Léris, eut un succès extraordinaire, ayant été jouée pendant cinq mois, ce qui n'était pas encore arrivé à aucune pièce sans machines. Elle fut représentée 47 fois de suite, sans intermission d'aucune autre pièce, et les

18 premières furent au double. » On sait qu'entre toutes les pièces de Molière, *Tartuffe* obtint un succès colossal, et l'on en peut dire autant de notre premier opéra français, *Pomone* (de Perrin et Cambert), qui, représenté pour la première fois en mars 1671, fut joué sans interruption pendant huit mois entiers et rapporta 120,000 livres de bénéfice. Lorsque parut à la Comédie-Italienne *la Servante maîtresse* de Pergolèse, elle obtint plus de 200 représentations, et il en fut de même, en 1762, d'un opéra-comique de Sedaine et Monsigny, *le Roi et le Fermier*, dont Desboulmiers parlait ainsi : « A qui que l'on doive attribuer le succès de cette pièce, on ne peut disconvenir qu'on n'en a jamais vu de pareil sur aucun théâtre. Elle a eu plus de deux cens représentations, et les comédiens assurent qu'elle a valu plus de vingt mille francs à Messieurs Sedaine et Monsigny. »

Telle pièce aujourd'hui, surtout dans le genre de l'opérette ou de la féerie, chiffre son succès par un total de quatre, cinq et six cents représentations, comme on l'a vu avec *la Fille de Madame Angot* et *les Cloches de Corneville;* cela n'est pas plus extraordinaire, avec les deux millions et demi d'habitants que possède aujourd'hui Paris, que les deux cents soirées du *Roi et le Fermier* à une époque où il en comptait à peine 600,000 et où les coches tenaient lieu de chemins de fer.

Certains succès sont devenus légendaires au théâtre par leur étonnante continuité, et par ce fait que les pièces qui en sont l'objet exercent toujours, après trente, quarante, cinquante ans même, la même influence et la même attraction sur le public. Pour quelques-unes, cela semble tenir du prodige. *La Dame blanche* a atteint le chiffre fantastique de 1,500 représentations ; *le Pré aux clercs* est à 1,300 environ ; *la Tour deNesle, les Pilules du diable* sont à leur douze centième ; *le Domino noir* a dépassé 800, *les Huguenots* sont à plus de 700, et l'on pourrait citer plusieurs autres ouvrages dans le même cas.

SUIVANTE. — C'est le nom qu'on donnait parfois jadis, soit aux confidentes dans la tragédie, soit aux soubrettes dans la comédie.

SUJET. — Expression qu'on n'emploie guère qu'en l'accompagnant de l'épithète : « premier » pour caractériser un ou plusieurs artistes d'un talent hors de pair et tenant une place importante dans un théâtre. C'est ainsi qu'on dira, d'une pièce jouée par les comédiens les plus renommés d'un théâtre : « Elle est jouée par les premiers sujets. » Parfois aussi, on dira d'un acteur aimé du public, ou que la souplesse de son talent permet d'employer dans des genres différents : « C'est un sujet précieux pour un directeur. » — A l'Opéra, on appelle « sujets de la danse » les danseurs et danseuses qui exécutent des pas seuls, qui sont en dehors des cadres du corps de ballet.

SUPPLÉMENT. — Lorsqu'un spectateur ne trouve point de place qui lui convienne dans la catégorie à laquelle appartient celle qu'il a prise au bureau, il peut, en soldant le supplément nécessaire, en prendre une d'un prix plus élevé. A cet effet il y a, dans l'intérieur de chaque théâtre, un bureau qui porte le nom de « bureau des suppléments. »

SUR SES JAMBES. — On dit d'une pièce qu'elle est « sur ses jambes » lorsque, après qu'elle a été soigneusement étudiée, que chaque acte a été répété successivement et qu'on en est arrivé aux répétitions d'ensemble, les acteurs savent leurs rôles, sont bien au courant de la mise en scène et n'ont plus d'hésitation. On peut alors commencer à juger de l'effet général, l'œuvre est *au point*, comme on dit en termes de sculpture, et il n'y a plus qu'à la polir, à la finir à l'aide des dernières études, pour la mettre en état de paraître devant le public.

SURINTENDANTS DES THÉATRES. — Sous l'ancien régime, et à partir de Louis XIV, les grands théâtres, tout en s'administrant eux-mêmes, étaient placés sous la surveillance et la tutelle très effective de quatre gentilshommes de la chambre du roi (Voy. ce mot), qui exerçaient par quartier, c'est-à-dire chacun trois mois chaque année. Cette situation disparut naturellement à la Révolution ; mais l'empire, dont la manie de réglementation dépassait tout ce qui avait été fait jusqu'à lui, remit en vi-

gueur les anciennes coutumes, et créa bientôt une surintendance générale des quatre grands théâtres (les théâtres subventionnés : Opéra, Comédie-Française, Opéra-Comique, Théâtre-Italien), dont le titulaire fut le comte de Rémusat, premier chambellan de l'empire. La Restauration, en reprenant possession du gouvernement, conserva telle qu'elle était l'organisation des théâtres, mais en partageant les fonctions de surintendant entre plusieurs personnages, qui furent, successivement ou simultanément, le marquis de Lauriston, le duc de Doudeauville, le vicomte de la Rochefoucauld, le duc d'Aumont, le duc de Duras et le baron de la Bouillerie. Tout cela fut emporté de nouveau par la révolution de 1830.

SUSPENDRE UNE PIÈCE. — Suspendre une pièce, ou, pour parler correctement, suspendre les représentations d'une pièce, c'est interrompre le cours de ces représentations pour un motif quelconque, soit par suite d'indisposition ou de maladie d'un des interprètes, soit par suite de difficultés survenues entre l'auteur et la direction, etc. Il arrive aussi parfois que l'autorité supérieure, en présence de tumultes, de scandales causés par l'apparition d'un ouvrage qui a vivement excité certaines passions dans le public, ordonne de suspendre les représentations de cet ouvrage, soit pour laisser se calmer une effervescence dangereuse, soit pour exiger certains changements, certaines modifications qui donnent satisfaction aux susceptibilités des spectateurs.

SUZERAINETÉ DE L'OPÉRA. — Les grands théâtres ont toujours été les ennemis des petits. Sous prétexte que ceux-ci leur faisaient concurrence, ils les ont toujours opprimés, pressurés de la façon la plus indigne, leur créant les entraves les plus odieuses, levant sur eux les impôts les plus iniques, suçant le meilleur de leur sang, et ne cherchant qu'à les étouffer en abusant de la puissance qu'ils tenaient de leurs privilèges. Dans cet ordre d'idées, l'Opéra s'est toujours montré d'une cruauté, on peut dire d'une férocité sans pareille, rançonnant sans merci non seulement tous les théâtres, mais jusqu'aux spectacles les plus infimes, et s'armant de prétendus droits pour enlever aux autres tous les moyens possibles de plaire au public et de l'attirer à eux. Il serait long à tracer, le chapitre des indignités ainsi commises, et l'on aurait de la peine à nous croire si nous n'apportions à ce sujet les preuves les plus convaincantes et les moins discutables.

Nous emprunterons donc ce récit à un document dont on ne pourra révoquer en doute l'absolue véracité et la complète exactitude. Ce document est un *Rapport fait au conseil contentieux de l'Académie royale de musique dans sa séance du 27 novembre 1827*, rapport signé par M. Poncelet, membre de ce conseil, avocat à la cour royale, et aussitôt publié (1). Voici comment s'exprimait le rédacteur de cet écrit, destiné à revendiquer toutes les antiques prérogatives du théâtre de l'Opéra ; ce petit chapitre d'histoire, aujourd'hui bien oublié, est singulièrement instructif :

Il n'entre pas dans notre plan, Messieurs, dit le rapporteur, de tracer ici l'historique de l'administration intérieure de l'Opéra et des diverses mutations qu'elle a subies... Lully, armé de son privilège, commença contre les théâtres contemporains une sorte de guerre, dans laquelle il fut constamment soutenu par le roi. C'est ainsi que, par ordonnance du 30 avril 1672, il obtint défense aux Comédiens-Français de se servir dans leurs représentations de plus de deux voix et de six violons. Par une autre ordonnance du 21 mars 1675, il leur fut défendu de se servir d'aucuns musiciens externes, ni à leurs gages, voulant que les deux voix qu'il leur était permis de faire entendre fussent d'entre eux. Enfin, par ordonnance du 27 juillet 1682, il leur fut interdit de se servir d'aucuns danseurs, sous quelque prétexte que ce soit.

Après avoir ainsi établi, Messieurs, les privilèges de l'Académie royale de Musique, il est nécessaire de suivre et d'examiner maintenant les diverses circonstances où elle eut occasion de les faire valoir.

Ce fut sur les Comédiens-Italiens que s'exerça sa première réclamation. Établis en 1659, sous la protection du cardinal Mazarin, ils n'avaient per-

(1) S. l. n. d. (Paris, impr. Ballard, Décembre 1827), in-4° de 44 pp.

mission de jouer que des canevas italiens; mais comme ils y introduisaient des machines, quelques morceaux de chant, quelquefois de la danse, ils furent soumis à une rétribution annuelle en faveur de l'Opéra, laquelle fixée par abonnement à 22,000 livres par an, fut portée en 1765, après leur réunion avec l'Opéra-Comique, à près du double, et fut définitivement arrêtée en 1767 à la somme de 40,490 livres.

Nous avons parlé ailleurs des théâtres forains; parmi eux, celui qui s'était établi sur les boulevards du nord et à la Foire Saint-Germain éveilla l'attention des théâtres royaux. L'Académie royale de Musique obtint en 1709, le 17 avril, un arrêt du conseil qui interdisait aux danseurs de corde et autres de faire chanter des pièces entières de musique, ni de faire aucun concert pour en tirer rétribution. Plus tard, et le 17 mars 1710, elle obtint, d'accord avec les Comédiens-Français, un autre arrêt qui interdisait absolument aux acteurs forains l'usage de la parole.

On sait quelles ruses ceux-ci imaginèrent pour se soustraire à ces ordres. Nous ne rappellerons pas ces écriteaux qu'ils faisaient descendre du cintre ou qu'ils plaçaient sur le dos des musiciens de leur orchestre, et qui offraient aux yeux des spectateurs les couplets que ceux-ci s'empressaient d'entonner en chœur ; nous ne détaillerons pas d'autres moyens plus ou moins ingénieux qu'ils mirent en usage, et qui déterminèrent enfin l'Opéra à transiger avec eux, et à leur accorder, moyennant la somme de 35,000 livres par an, la permission de donner des spectacles mêlés de chant, de danse et de symphonies, sous la condition qu'aucune parole n'y serait proférée qu'en chantant, *et sur des airs connus*. Mais avant d'arriver à cette concession, l'Opéra fit d'abord reconnaître par un arrêt du conseil, en date du 26 novembre 1716, qu'il avait droit exclusif d'accorder cette permission et de l'adjuger au plus fort enchérisseur, et ce fut en vertu de cet arrêt que, le 28 novembre suivant, il passa avec les acteurs forains la transaction ci-dessus, homologuée ensuite par un autre arrêt du conseil, du 15 février 1717.

Ce fut cette transaction qui donna naissance au théâtre de l'Opéra-Comique, fixé toujours au boulevard, puis à la Foire de Saint-Germain, et qui tantôt fermé, tantôt rouvert, par suite de diverses difficultés qui s'élevèrent de nouveau entre lui et les Comédiens-Français, prit enfin une consistance définitive par sa réunion avec les Comédiens-Italiens dans la salle de la rue Mauconseil, le 19 avril 1762. J'ai parlé tout à l'heure de la subvention annuelle que l'Opéra-Comique, réuni aux Italiens, payait à l'Académie royale de Musique; je dois ajouter qu'à cette charge se joignait en outre l'interdiction de jouer les mardi et les vendredi, jours d'opéra, des pièces en musique.

En même temps que l'Académie royale de Musique faisait valoir ses droits vis-à-vis des théâtres forains, elle ne négligeait pas de les réclamer aussi vis-à-vis des Comédiens-Français, et nous citerons un arrêt du conseil du 20 juin 1716, qui condamna ces derniers à deux amendes de 500 livres chacune, au profit de l'hôpital-général, pour avoir, dans une représentation du *Malade imaginaire*, et en une autre de *la Princesse d'Élide*, « mêlé dans les entr'actes de ces pièces des danses et entrées de ballets, et s'être servi d'un plus grand nombre de voix et d'instrumens qu'il ne leur est permis par les ordonnances. » L'arrêt ajoute expressément : « que, par grâce et sans tirer à conséquence, Sa Majesté décharge lesdits Comédiens-Français de la demande en dommages-intérêts formée par les directeurs et syndics de l'Opéra. »

L'établissement du Concert-spirituel donna lieu à une nouvelle réclamation de l'Académie royale de Musique. Le roi avait permis à François Philidor (1) de l'établir dans la salle des Tuileries; mais, sur les représentations qui lui furent faites, il revint sur cette concession, et par lettres-patentes du mois de mars 1725, la permission accordée à Philidor ne lui fut concédée qu'à la charge que ce Concert dépendrait toujours de l'Opéra, et que Philidor lui paierait 6,000 livres par an. Les directeurs de l'Opéra reprirent en conséquence ce privilège à la fin de 1734, et l'exercèrent jusqu'en 1748; depuis, tantôt il fut rétrocédé, tantôt repris par eux, mais toujours les concerts spirituels se donnèrent, jusqu'en 1790, dans la salle des Tuileries.

La fin du règne de Louis XV et le commencement de celui de Louis XVI virent naître une multitude de petits théâtres, contre l'établissement desquels l'Académie royale de Musique eut à lutter, et le fit avec succès. Parmi eux, toutefois, nous ne citerons que les principaux.

Le premier en date est celui fondé par un sieur Nicolet, en 1760, dans les foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent. Le fond de ce spectacle se composait de tours de force et de danses sur la corde, et il succédait à deux troupes qui s'étaient bornées à ce genre. Nicolet voulut l'agrandir. Vers 1767 ou 1768 il introduisit des acteurs parlans et

(1) Il y a ici une erreur. Ce n'est pas François, mais Anne Philidor, son frère aîné, qui fonda le Concert-spirituel.

chantans, et secondé par Taconnet, acteur chéri du public, il attira bientôt la foule. En 1769, un arrêt du conseil, rendu sur la demande de l'Opéra, interdit la parole aux acteurs de Nicolet, et les réduisit à jouer des pantomimes. Cet ordre fut levé par transaction avec l'Opéra en 1772, et, sous la condition d'une redevance annuelle de 12,000 livres, Nicolet eut la permission de jouer des pièces dialoguées, mais sous la double restriction, d'abord de conserver ses danseurs de corde, et ensuite de ne pouvoir pas chanter même des couplets. Quand une chanson était nécessaire, l'acteur la récitait, et les violons en jouaient l'air. Ce théâtre prit alors le nom de *Grands Danseurs du Roi;* c'est celui qui porte aujourd'hui le titre de *Théâtre de la Gaîté.*

Le second est celui fondé par Audinot, en février 1769, à la Foire Saint-Germain, et transporté ensuite sur les boulevards. Ses acteurs étaient d'abord des marionnettes, et il fut nommé *les Comédiens de bois;* mais bientôt Audinot y fit paraître des acteurs véritables, des danses, des chanteurs, etc., et lui donna le nom d'*Ambigu-Comique.* Sur les réclamations de l'Opéra intervint, à la fin de l'année 1771, un arrêt du conseil, qui réduisit l'Ambigu-Comique à la condition de spectacle de dernière classe : il lui retrancha la plus grande partie de son orchestre, et lui interdit la danse, etc. Peu de temps après, en 1772, toutes ces concessions furent faites de nouveau par l'Opéra au sieur Audinot, sous la condition de payer une contribution annuelle de 12,000 francs à l'Opéra, et avec les mêmes restrictions, quant au chant, que celles imposées à Nicolet (1).

En 1777, sous la protection du lieutenant de police Lenoir, un théâtre nouveau fut fondé sous le nom de *Variétés Amusantes,* et s'établit sur le boulevard du Temple; mais, comme l'on n'y représentait que des pièces en prose, il fut momentanément à l'abri du privilège de l'Opéra. Cet état de choses dura jusques en 1784. A cette époque, de nouveaux théâtres s'étant établis, l'Opéra obtint un arrêt du conseil, *qui lui accordait le privilège de tous les petits spectacles, pour les exercer ou les faire exercer à son gré*; droit qui avait déjà été reconnu implicitement à son profit, par l'arrêt du 26 novembre 1716, que nous avons cité plus haut. L'Opéra traita alors à l'amiable avec la plupart des directeurs des théâtres existans. Audinot s'y refusa : forcé, en conséquence, d'abandonner son théâtre, il en dressa un autre au bois de Boulogne; et ce ne fut qu'en octobre 1785 que, par la protection d'un nouveau lieutenant de police, ses différends avec l'Opéra furent apaisés, et qu'Audinot fut réintégré dans son ancien local.

Au nombre de ces petits théâtres, il en était un que nous venons de citer, celui des Variétés Amusantes, dont les directeurs voulaient étendre le genre et qu'ils désiraient transporter dans les bâtiments du Palais-Royal alors en construction. Comme le privilège qui attribuait à l'Opéra la direction de tous les petits spectacles, lui donnait le droit d'en ouvrir de nouveaux sans l'approbation de l'autorité, il usa de cette concession en faveur des sieurs Gaillard et d'Orfeuille. Par arrêt du conseil du mois de juillet 1784, le privilège d'un nouveau théâtre, sous le titre de Variétés Amusantes, fut concédé à l'Académie royale de Musique, avec faculté de l'affermer, et immédiatement après les sieurs Gaillard et d'Orfeuille s'en rendirent adjudicataires pour quinze années, et vinrent s'installer au Palais-Royal, dans la salle actuellement occupée par la Comédie-Française.

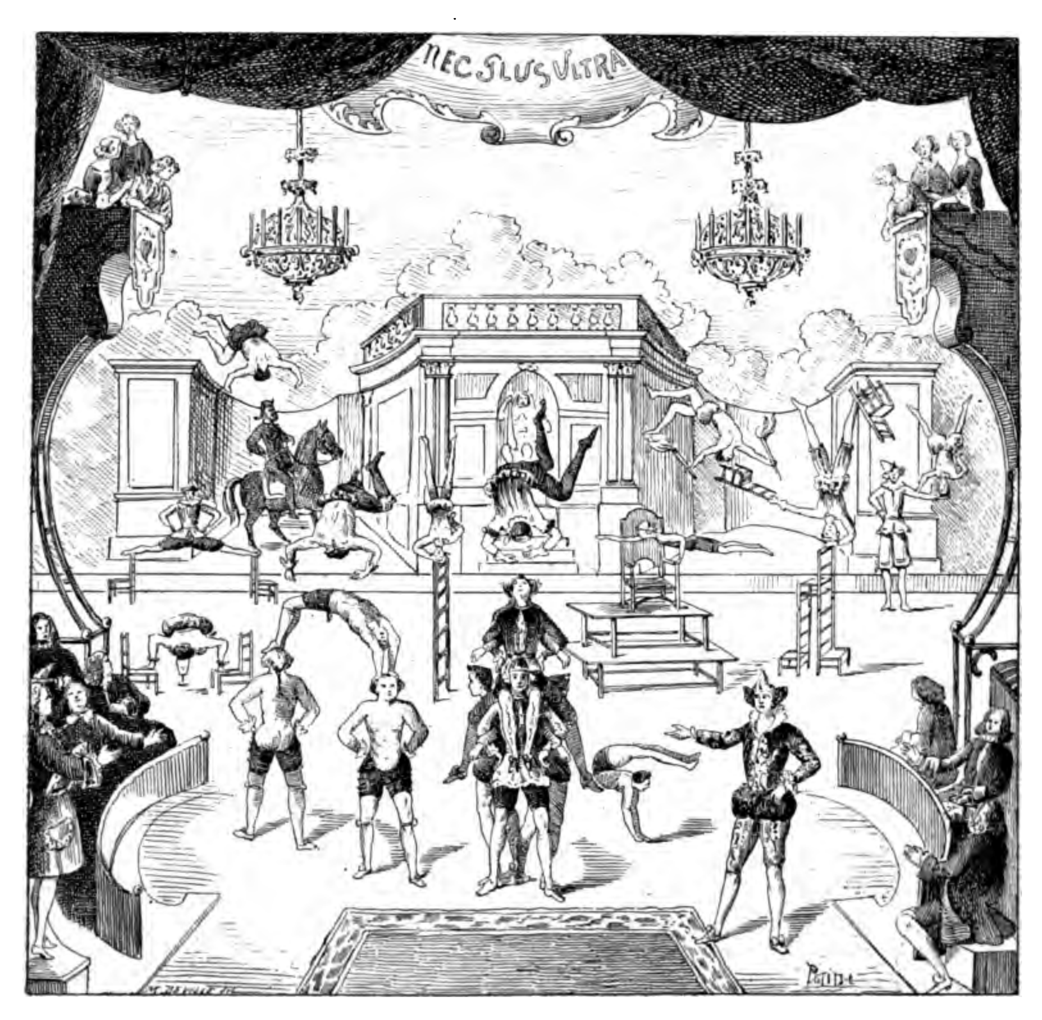
Ainsi donc, Messieurs, il est vrai de dire que les trois théâtres que nous venons d'énumérer, c'est-à-dire celui de la Gaîté, celui de l'Ambigu-Comique et le théâtre des Variétés, n'ont dû leur existence qu'à des concessions (1) de l'Académie royale de Musique, et que le dernier surtout était considéré comme sa propriété particulière; et l'on peut établir avec non moins de vérité, qu'à l'époque de la Révolution l'omnipotence de l'Académie royale de Musique était reconnue et proclamée par une foule d'ordonnances, de lettres-patentes et d'arrêts du conseil, qui avaient réduit tous les autres spectacles à n'être pour ainsi dire que les *feudataires de l'Opéra.*

On voit quelle était, vis-à-vis de l'Opéra, la situation des théâtres de Paris sous cet ancien régime, qu'on a si justement nommé le régime du bon plaisir. Tous ces théâtres étaient tributaires de l'ogre inassouvissable qui s'appelait l'Académie royale de Musique, *tous,* à l'excep-

(1) On voit que ces persécutions lâches, ces tracasseries indignes, n'avaient jamais d'autre résultat, et par conséquent d'autre but, que la levée d'un impôt inique et exorbitant au profit de l'Opéra.

(1) Ce mot de « concessions » revient à chaque instant sous la plume du rédacteur; il constitue un euphémisme plein de candeur, et nul doute que tous les théâtres de Paris n'aient été touchés de la grâce charmante avec laquelle l'Opéra leur *concédait* la faveur de lui payer un tribut formidable.

tion de la Comédie-Française, que notre grande scène lyrique se contentait de tracasser de mille autres manières, comme par exemple en l'empêchant d'avoir, à l'occasion et lorsque cela lui pouvait être utile, chanteurs, danseurs ou musiciens, ce qui était une source permanente de discussions et de conflits entre l'une et l'autre (1). Quant à l'impôt prélevé sur ses confrères moins puissants, l'Opéra se montrait d'une exigence véritablement féroce, et la preuve en est dans les chiffres qui vont suivre. Pour l'année théâtrale 1780-81, la redevance générale des



Un entr'acte au théâtre de Nicolet, l'un des « feudataires » de l'Opéra.

théâtres s'élevait à la somme de 43,846 livres; or, dans l'espace des huit années qui suivirent, ce chiffre fut presque quintuplé, comme on va le voir :

(1) En voici, entre cent autres, un exemple rapporté dans les *Anecdotes dramatiques* : — « Le 7 août de l'année 1753, les Comédiens (- Français) fermèrent leur théâtre jusqu'au 13 du même mois, parce qu'on avoit supprimé leurs ballets. Ils députèrent à la Cour les demoiselles Gaussin, Lavoy, Drouin, et les sieurs du Breuil et le Kain, pour supplier le Roi de vouloir bien les leur rendre. Sa Majesté eût égard à leurs instances, et les ballets recommencèrent le 18 août, après les représentations du *Cid* et du *Florentin*. »

1781-82	70,617 liv.
1782-83	77,733
1783-84	75,336
1784-85	79,650
1785-86	150,993
1786-87	163,180
1787-88	160,717
1788-89	190,842

Ainsi, dans le court espace de neuf années, l'Opéra avait extorqué aux autres théâtres une somme qui dépassait un million (1,012,914 livres)! Quant à la dernière année, 1788-89, en voici le détail pour chaque théâtre, qu'il n'est pas sans intérêt de connaître :

Comédie-Italienne	20,000 liv.
Théâtre de Monsieur	30,000
Concert spirituel	8,000
Variétés Amusantes	50,000
Ambigu-Comique	30,000
Grands Danseurs du Roi	24,000
Wauxhall d'hiver	3,246
Wauxhall d'été	4,050
Théâtre des Beaujolais	16,896
Petits spectacles divers	4,650
	190,842

L'Opéra ne rougissait pas d'accepter jusqu'à deux sous par jour de certains pauvres petits bateleurs ambulants! Il était vraiment temps que la Révolution vînt mettre un frein à l'appétit toujours croissant de ce glouton, qui ne se trouvait bien qu'à la table des autres.

Mais les avantages que l'Opéra avait perdus avec la Révolution, il les retouva avec l'empire, et le *Rapport* déjà cité nous le rappelle complaisamment, après avoir énuméré certains prétendus droits dont ce théâtre avait été remis déjà en possession.

... Il résultait de ces divers décrets et arrêtés, dit le rédacteur de ce document, que l'Académie royale de Musique ressaisissait *en droit* ce qu'elle n'avait jamais perdu *en fait*, le privilège exclusif d'être le premier des théâtres lyriques; mais il en était un plus important pour elle, celui qui rendait tous les autres théâtres ses tributaires. Celui-là, elle l'avait perdu en 1790, et, depuis lors, elle n'avait osé le réclamer. Il fut rétabli par un décret impérial du 13 août 1811, non comme une concession nouvelle, mais comme un droit acquis dont l'exercice avait été momentanément suspendu, et qu'on rétablissait à son cours ordinaire; les termes de l'article 1er sont formels à cet égard :

« L'obligation à laquelle étaient assujettis tous les théâtres du second ordre, les petits théâtres, tous les cabinets de curiosités, machines, figures, animaux, toutes les joûtes, les jeux, et en général tous les spectacles de quelque genre qu'ils fussent, ceux qui donnaient des bals masqués ou des concerts dans notre bonne ville de Paris, de payer une redevance à notre Académie de Musique, *est rétablie* à compter du 1er septembre prochain. Les Panoramas, Cosmoramas, Tivoli, et autres établissements nouveaux y sont de même assujettis, ainsi que le Cirque-Olympique comme théâtre où l'on joue des pantomimes. Nos théâtres Français, de l'Opéra-Comique et de l'Odéon sont exceptés de la disposition concernant les théâtres. »

L'article 3 de ce décret fixait au cinquième brut de la recette (*vingt pour cent!*), déduction faite du droit des pauvres, la redevance rétablie en faveur de l'Opéra et que devaient payer les bals, concerts, fêtes champêtres de Tivoli et autres spectacles et établissements du même genre, et au vingtième celle qui était due par les théâtres. L'article 11 de ce même décret rétablissait en faveur de l'Opéra un privilège vraiment exorbitant, celui de donner seul des concerts ou de les autoriser, et disposait « qu'aucun concert ne serait donné sans que le jour ait été fixé par le surintendant de nos théâtres, après avoir pris l'avis du directeur de notre Académie de musique. »

On va voir quelle était la situation véritablement inouïe qu'occupait l'Opéra vis-à-vis de tous les autres théâtres ou établissements de plaisir. C'est encore le fameux *Rapport* qui nous la détaille en ces termes :

Nous avons vu que jadis l'Académie royale de musique jouissait de *six privilèges principaux :*

I. — Jadis elle avait le privilège exclusif de faire chanter *des pièces entières en musique et en vers français* (Privilège de Lully, de mars 1672). L'Opéra-Comique tenait d'elle, à titre de concession, la faveur de pouvoir entremêler son dialogue de morceaux de chant (Arrêt du conseil du 28 novembre 1716). — Aujourd'hui elle a seule le droit de représenter *les pièces qui sont entièrement en musique* (Arrêté du 25 avril 1807).

II. — Jadis elle seule pouvait faire jouer des ballets d'action ou introduire de la danse dans les ouvrages qu'elle donnait (Ordonnance du 27 juillet 1682, arrêt du conseil du 20 juin 1716). — Aujourd'hui elle peut seule faire jouer *des ballets dans le genre historique et noble*, et elle ne partage les ballets d'autre genre qu'avec le théâtre de la Porte-Saint-Martin (Décret du 8 juin 1806, art. 6, arrêté du 25 avril, art. 1er, 2°).

III. — Jadis elle forçait les théâtres secondaires à ne jouer que des couplets, *sur des airs connus*, sans même pouvoir chanter ces airs (Arrêt du conseil du 15 février 1717, transactions avec Nicolet et Audinot en 1772). — Aujourd'hui, dans toutes les pièces des théâtres secondaires, on ne peut employer *pour les morceaux de chant que des airs connus* (Arrêté du 25 avril 1807, art 3, 3°).

IV. — Jadis l'Académie royale de musique avait *la permission exclusive de donner des bals masqués* (Lettres patentes du 30 décembre 1715). — Aujourd'hui elle est *le seul théâtre qui puisse donner des bals masqués* (Décret du 8 juin 1806, art. 6).

V. — Jadis tous les concerts publics dépendaient de l'Opéra, *qui pouvait accorder ou refuser la permission de les donner* (Arrêt du conseil du 17 avril 1709; Lettres patentes du mois de mars 1725). — Aujourd'hui *aucun concert ne peut être autorisé qu'après avoir pris l'avis du directeur de l'Académie royale de musique* (Décret du 13 août 1811, art. 11).

VI. — Jadis enfin, tous les théâtres, sauf la Comédie-Française, étaient ses *tributaires*, tous les spectacles quelconques relevaient de l'Académie royale de Musique, *de laquelle seule ils tenaient leur privilège;* ils lui payaient une somme annuelle ou proportionnelle aux recettes (Arrêts du conseil de 1716 et 1784, etc.). — Aujourd'hui, tous les théâtres et tous les spectacles quelconques, sauf la Comédie-Française, l'Opéra-Comique et l'Odéon, lui doivent *l'abandon d'une portion de leurs recettes* ou transiger par abonnement avec elle (Décret du 13 août 1811, art. 1 et 4).

Une telle situation, un abus si criant devait tôt ou tard amener des réclamations. Le rapport très volumineux dont je viens de citer divers fragments avait précisément été motivé par le refus formel des théâtres de Paris de payer la redevance à laquelle on voulait les obliger envers l'Opéra. Celui-ci maintenait ce qu'il appelait ses droits, et l'affaire fut portée devant les tribunaux, qui lui donnèrent gain de cause : « L'affaire des théâtres secondaires contre l'Opéra, disait l'*Almanach des Spectacles* de 1829, a été plaidée le 9 avril au tribunal civil de Paris. Les théâtres secondaires ayant refusé de payer à l'Opéra la subvention du vingtième de leur recette brute, aux termes des dispositions d'un décret du 13 avril 1811, l'avocat de l'Académie royale de musique a soutenu que la Charte avait reconnu les lois existantes et que les décrets impériaux avaient force de loi. L'avocat des petits théâtres a répondu que les décrets du Corps législatif avaient seuls force de loi et non les décrets de l'empereur. Le tribunal de première instance a condamné les théâtres secondaires, et ces derniers en ayant appelé, le premier jugement a été confirmé par la cour royale de Paris le 18 août. »

Mais le fameux décret de 1811, qui établissait ou rétablissait la suzeraineté de l'Opéra sur les théâtres et spectacles de Paris, avait créé une situation analogue en province, en faveur de chaque théâtre. Là, c'était tous les spectacles de curiosité : cirques, ménageries, sauteurs de corde, saltimbanques, etc., qui étaient tributaires, pour *un cinquième* de leur recette, du théâtre de la ville dans laquelle ils venaient s'installer soit à l'occasion d'une foire, soit en toute autre circonstance. Les dispositions du décret de 1811 avaient été confirmées par une ordonnance royale du 8 décembre 1824, dont l'article 11 était ainsi conçu :

Les directeurs continueront à jouir de l'indemnité qui leur est allouée sur les spectacles de curiosité, de quelque nature qu'ils soient. *Toute exception qui aurait pu être accordée à cet égard est révoquée.*

En conséquence, aucun spectacle de ce genre ne pourra être autorisé par les maires, qu'avec la réserve du prélèvement établi en faveur des directeurs privilégiés, qui restera fixé *à un cinquième sur la recette brute, défalcation faite du droit des pauvres,* ainsi que cela est indiqué par l'article 21 du règlement de 1815, et conformément à l'article 15 du 8 juin 1806.

En ce qui concerne le tribut levé par l'Opéra et les privilèges exorbitants dont jouissait ce théâtre, la révolution de 1830 fit tout disparaître, et une ordonnance royale du 24 août 1831

supprima régulièrement ce tribut. Quant à la redevance à laquelle les petits spectacles, en province, étaient tenus envers les directeurs privilégiés, elle continua d'être payée par eux jusqu'en 1864, époque où ils en furent affranchis enfin par le décret rétablissant la liberté des théâtres, et qui s'exprimait ainsi dans son article 6 : — « Ces établissements seront désormais affranchis de la redevance établie par l'article 11 de l'ordonnance du 8 décembre 1824, en faveur des directeurs des départements, et ils n'auront à supporter aucun prélèvement autre que la redevance au profit des pauvres ou des hospices. »

Aujourd'hui, tous les théâtres sont égaux devant la loi.

SYMPHONISTE. — C'est le nom que l'on donnait, au siècle dernier, aux artistes qui composaient l'orchestre d'un théâtre, qui formaient la partie symphonique. Il est fâcheux que ce mot soit tombé en désuétude, car il était expressif, caractéristique, et ne prêtait à aucune équivoque.

T

TABLEAU. — En matière théâtrale, ce mot a plusieurs significations. Tout d'abord, le *tableau* est un petit cadre grillé, placé dans les foyers et dans les couloirs d'un théâtre, et dans lequel chaque soir, vers le milieu du spectacle, on affiche un bulletin portant le service complet du lendemain : leçons de chant ou de danse, lecture, répétitions, etc., et spectacle du soir; c'est aussi sur ce tableau qu'on inscrit les amendes encourues dans la journée par tels ou tels artistes ou employés. C'est au tableau que le personnel doit prendre connaissance de tout ce qui concerne le service.

On donne aussi le nom de *tableau* à certaines divisions matérielles de certains ouvrages compliqués au point de vue de la mise en scène. Tout changement de décor qui se fait dans le cours d'un acte implique un tableau nouveau. Si une pièce en cinq actes, par exemple, comporte vingt parties dont l'action se passe dans vingt décors différents, on dit qu'elle est en cinq actes et vingt tableaux. Toutes les féeries sont dans ce cas, et aussi un certain nombre de drames. D'habitude, et à très peu d'exceptions près, le rideau ne baisse qu'après chaque acte; les autres changements de décor se font à vue.

Enfin, on donne encore le nom de *tableau* à l'effet plastique et pittoresque produit, à la fin d'un acte, par le groupement des personnages, actifs ou muets, qui ont pris part à l'action. « *Tableau*, disait un critique en 1824, scène muette à effet, pantomime générale, coup de théâtre obligé à la fin de chaque acte de mélodrame. La science des tableaux est très familière à M. Guilbert de Pixérécourt : c'est la partie la plus irréprochable du talent de cet écrivain. »

TABLEAU DE TROUPE. — C'est la liste complète des artistes composant une troupe, comique ou lyrique, avec la mention de l'emploi occupé par chaque artiste en regard de son nom. Tout théâtre qui se fonde, tout directeur nouveau qui arrive dans une ville, a pour premier soin de faire connaître au public et de publier, par voie d'affiches spéciales, le tableau de sa troupe.

TABLEAUX VIVANTS. — La vogue est depuis longtemps passée des tableaux vivants, qui offraient cependant un spectacle curieux et intéressant. Ce spectacle consistait dans la reproduction exacte, à l'aide d'êtres animés, mais immobiles, de tableaux ou de groupes de sculpture célèbres et connus de tous. Pour les tableaux, les personnages étaient vêtus de costumes dont les détails et les couleurs étaient reproduits avec le plus grand soin; pour les sculptures, ils étaient tous couverts de maillots et de draperies blanches. Les groupements et les poses étaient naturellement observés avec la plus rigoureuse exactitude, et lorsque le rideau se levait sur un tableau de ce genre, l'effet était saisissant. Cet effet était surtout remarquable pour la sculpture, qu'on pouvait envisager sous tous ses aspects, les personnages étant placés sur un plateau à pivot qui tournait lentement sous les yeux des spectateurs.

TALENT. — Le talent du comédien est chose tellement diverse, qu'il est réellement impossible de l'analyser dans sa généralité. Selon l'âge, selon le sexe, selon l'emploi, selon la nature de tel ou tel rôle, ce talent pourra se faire jour ou paraître sommeiller, éclater d'une façon irrésistible aux yeux du public ou se manifester discrètement et avec difficulté. Tel acteur a le jeu concentré, tel autre le jeu expansif, celui-ci est doué d'une tendresse touchante,

celui-là se répand en élans passionnés, et tandis qu'on en voit briller par la verve, par la gaîté, par la chaleur, d'autres atteignent le but par des qualités de finesse, de grâce et de délicat



Reproduction, en tableau vivant, du groupe célèbre de Pio Fedi, *l'Enlèvement de Polixène*, exposé dans la *Loggia de' Lanzi*, à Florence.

enjouement. C'est au public de faire la part de chacun, et de mesurer son estime au plaisir que chacun lui fait éprouver.

TAMBOURIN. — Voy. AIRS A DANSER.

TAQUETÉ. — Mouvement de danse très rapide et très élégant.

TARIF DES PLACES. — Autrefois, au temps du monopole et des privilèges, chaque théâtre, après avoir soumis son tarif à l'approbation de l'administration supérieure, n'avait plus le droit de le modifier ni d'y rien changer sans une nouvelle approbation de celle-ci. Lorsque le régime de la liberté théâtrale fut rétabli par le décret de 1864, les théâtres acquirent naturelle-

ment la faculté d'établir à leur guise et de changer aussi souvent qu'ils le voudraient le tarif de leurs places. Pour sauvegarder toutefois les intérêts du public, l'ordonnance de police du 1er juillet 1864, relative aux théâtres, édicta, dans son article 36, les dispositions suivantes : — « Le tarif du prix des places, pour chaque représentation, devra toujours être indiqué très ostensiblement sur les affiches en même temps que la composition des spectacles annoncés. — Un exemplaire sera apposé au bureau du théâtre et à tous autres qui pourraient être établis comme succursales. — Ledit tarif devra être inscrit en tête de chaque feuille de location, pour que le public soit toujours utilement averti de ses variations. — Une fois annoncé, le tarif de chaque représentation ne pourra être modifié. »

TARTAGLIA. — L'un des types ridicules de l'ancienne comédie italienne. Son nom lui venait du verbe *tartagliare* (bégayer, bredouiller), parce qu'en effet il bégayait prodigieusement, ce qui était pour lui, comme pour Brid'oison, la source de grands effets comiques. Le Tartaglia était généralement un valet bavard, que son infirmité naturelle mettait dans l'impossibilité d'exprimer nettement et rapidement sa pensée, et qui se mettait alors dans des colères burlesques contre les autres et contre lui-même. Ce type fut peu employé en France par les comédiens italiens. Il avait, dit-on, pris naissance à Naples.

TARTINE. — Expression très familière par laquelle les comédiens désignent une longue tirade (Voy. ce mot).

TAUROMACHIE. — C'est l'art de combattre les taureaux dans les courses publiques, art réputé le plus noble de tous en Espagne, et le plus considéré par conséquent, bien qu'on ait pu dire de lui, et non sans raison : « La tauromachie, c'est le conservatoire de la guerre civile. » Détail curieux, mais invraisemblable quoique parfaitement véridique : en 1823, un décret de Ferdinand VII supprimait toutes les universités du royaume, incluse celle de Salamanque, et un autre décret du même jour instituait une école royale de tauromachie à Séville.

Il y a aussi une littérature tauromachique, cousine germaine des publications périodiques spéciales et qui ne sont pas les moins suivies. Parmi les derniers ouvrages parus sur la matière, nous mentionnerons ici le volume édité à Madrid, en 1883, sous le titre significatif de *Cuernos*, avec ce sous-titre : *Revistas de toros*, écrites par don Antonio Peña y Goñi, et publiées dans divers journaux de Madrid sous différents pseudonymes, dont celui de *El tis Jilena*, justement célèbre dans le monde tauromachique et dans la république des lettres castillanes.

Il n'existe en France aucun ouvrage similaire pour le compte-rendu de nos représentations dramatiques et musicales ; c'est assez dire l'importance et la popularité dont jouit chez nos voisins d'au-delà des Pyrénées l'art tauromachique.

TECHNOLOGIE THÉATRALE. — La langue spéciale au théâtre est assez étendue, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par le présent livre. Cette langue, qui s'applique non seulement au théâtre proprement dit, mais aux arts divers qui concourent à sa richesse et à sa splendeur : littérature, musique, danse, peinture, habillement, mécanique scénique, etc., n'a cependant qu'un nombre relativement restreint de mots qui lui soient absolument particuliers ; elle emprunte les autres au riche vocabulaire général de la langue française, en leur donnant souvent une expression et une signification particulières. Ce qui la rend surtout originale, ce sont certains tours de phrase, certaines locutions bizarres qui sont un fruit naturel de son terroir, et que, la plupart du temps, le public lit ou entend sans les comprendre ; le présent Dictionnaire enlèvera à ces expressions singulières le caractère mystérieux qu'elles avaient conservé jusqu'ici, et les rendra compréhensibles pour tout le monde. Toutefois il faut se garer de la trop grande fantaisie, et c'est ce qui fait que je n'ai pas admis dans ce livre certaines locutions d'un tour curieux et original, qui n'ont vraiment pas cours dans le langage théâtral, et que pourtant on pourrait rencontrer dans un petit volume d'ailleurs

assez amusant, mais plein d'anecdotes apocryphes, et dans lequel l'auteur s'est laissé un peu trop entraîner par son imagination : je veux parler des *Secrets des coulisses des théâtres de Paris*, de Joachim Duflot. Je trouve là-dedans quelques expressions, telles que *blésinarder*, *envoyer des coups de pied aux mouches*, *montrer la couture de ses bas*, *parler du puits*, qui ont pu sans doute être employées accidentellement, mais qui, je l'affirme, n'ont pas cours dans la langue habituelle du théâtre. Après tout, cette langue est assez intéressante et assez étoffée pour qu'on ne l'enrichisse pas sans raison et hors de propos.

TEMPLE D'EUTERPE. — On sait à quel point la manie de l'antique sévissait, à l'époque du Directoire, sur la société parisienne : en littérature, en peinture, en sculpture, en costume, en ameublement même, il fallait que tout fût grec ou romain. C'est à cette époque qu'on vit fleurir le « temple d'Euterpe. » Sous prétexte que cette muse aimable était celle de la musique et de la poésie lyrique, les gens bien nés ou voulant paraître tels se seraient plutôt fait pendre que de désigner l'Opéra sous un autre nom. La littérature du temps témoigne de l'abus que l'on fit de cette qualification, qui disparut avec les coutumes auxquelles elle devait sa naissance.

TEMPS. — En ce qui concerne le débit et la déclamation, on donne le nom de *temps* à de courts silences que certains comédiens observent entre les différentes phrases qu'ils ont à prononcer, parfois, dans la tragédie, entre chaque vers et même chaque hémistiche, ce qui donne à leur diction une monotonie désespérante. Ceci tient à l'ancien mode de déclamation, et tend, fort heureusement, à disparaître de jour en jour.

En matière de danse, on appelle *temps* un mouvement de jambe, quel qu'il soit.

TENIR LA PIÈCE. — Au dix-septième siècle, les mots *souffler*, *souffleur*, étaient encore inconnus dans la langue théâtrale, bien que l'office et la fonction existassent tout comme aujourd'hui. Mais de celui — ou de celle — qui remplissait cette fonction, on disait qu'il « tenait la pièce, » parce qu'il faut en effet que celui qui est chargé de soutenir la mémoire des acteurs tienne la pièce entre ses mains pour faire son office. A cette époque, celui qui tenait la pièce n'était pas, comme aujourd'hui, installé dans ce que nous appelons maintenant le trou du souffleur : il se tenait dans les coulisses, sur l'un des côtés du théâtre, ce qui était beaucoup plus incommode et pour lui et pour l'acteur en scène. (Voy. SOUFFLEUR.)

TÉNOR. — Mot qui nous vient de l'italien, et qui sert à désigner la voix d'homme la plus aiguë, « obtenue, comme le dit Castil-Blaze, sans contrarier la nature. » (Voy. SOPRANISTE.) La voix de ténor sonne à une octave inférieure de la voix de soprano. — Dans les chœurs mixtes à quatre parties, le ténor occupe la troisième partie, après les deux voix de femme.

TÉNOR (PREMIER, SECOND). — L'emploi de premier ténor est l'un des plus importants de la scène lyrique, qu'il s'agisse du drame lyrique, de l'opéra-comique ou de demi-caractère, ou de l'opéra bouffe. En France, dans le grand opéra, il prend volontiers la qualification de « fort ténor. » Dans cet emploi sont compris les rôles de Licinius dans *la Vestale*, de Masaniello dans *la Muette de Portici*, d'Arnold dans *Guillaume Tell*, de Robert dans *Robert le Diable*, d'Edgar dans *Lucie de Lamermoor*, de Raoul dans *les Huguenots*, d'Éléazar dans *la Juive*, de Jean de Leyde dans *le Prophète*, de Vasco de Gama dans *l'Africaine*, de Faust. Les autres rôles, moins importants, forment l'emploi de « seconds ténors » ou « ténors légers de grand opéra ; » tels sont ceux d'Alphonse dans *la Muette*, de Rimbaut dans *Robert*, de Léopold dans *la Juive*.

Les ténors d'opéra-comique constituent aussi deux emplois distincts, les premiers et les seconds ténors. Pour les premiers ténors on trouve, entre autres, les rôles de Joseph, de Georges Brown dans *la Dame blanche*, de Mergy dans *le Pré aux Clercs*, de Fra Diavolo, de Chapelou dans *le Postillon de Lonjumeau*, d'Olivier dans *les Mousquetaires de la*

Reine, de Lorédan dans *Haydée*, de Shakespeare dans *le Songe d'une Nuit d'été*, de Lara, etc. Parmi les seconds, on peut classer ceux de Daniel dans *le Chalet*, de Tonio dans *la Fille du régiment*, d'Hector dans *les Mousquetaires*, de Latimer dans *le Songe*, de Danilowitz dans *l'Étoile du Nord*. Cet emploi est assurément l'un des plus charmants et des plus gracieux du répertoire de l'opéra-comique, où il acquiert parfois une grande importance.

TENORINO. — Diminutif italien du mot *tenore*, que l'usage a acclimaté chez nous. C'est par ce nom que l'on caractérise certaines voix de ténor un peu minces, un peu faibles, un peu fluettes, aussi bien que les rôles peu importants qui leur conviennent.



Adolphe Nourrit, l'un des plus célèbres ténors de l'Opéra (1802-1839), d'après une lithographie communiquée par M. Dessolliers.

TERPSICHORE. — Une des neuf Muses que les anciens adoraient sur l'Hélicon. Elle présidait à la danse et au chant du chœur. On la voit représentée sous l'aspect d'une jeune fille au visage riant, couronnée soit de guirlandes, soit d'un diadème, et tenant à la main une harpe ou une lyre. Les modernes ont continué à son sujet la tradition antique, et les poètes du dix-huitième siècle ne manquaient jamais de symboliser la danse sous la figure de Terpsichore.

TERRE A TERRE. — Terme de danse, qui s'applique aux pas que le danseur exécute

sans s'élever de terre. « Dans tous les pas terre à terre, dit Blasis, vous ne sauriez être trop actif du cou de pied ni trop baisser les pointes des pieds ; l'un donnera beaucoup de brillant à votre exécution, et l'autre la rendra légère et gracieuse. »

TERZETTO. — Mot italien qui a exactement le même sens que le mot trio (Voy. ce mot), mais qui n'a pas, comme celui-ci, reçu droit de cité dans notre dictionnaire. *Terzetto* n'est pas, comme quelques-uns l'ont cru, un diminutif de trio, et nous répétons qu'il est exactement synonyme ; mais il a un diminutif : *terzettino,* qui veut dire « petit trio. »

TÊTE DE TROUPE. — Voy. Troupe.

TÉTRALOGIE. — Les Grecs donnaient ce nom à une série de quatre pièces dramatiques d'un même auteur, roulant sur un même sujet, dont les trois premières formaient chacune une tragédie et dont la dernière était une comédie satyrique ou bouffonne. Les tétralogies donnaient lieu à des concours poétiques très brillants, dans lesquels le vainqueur recevait la couronne de la gloire, et qui devinrent célèbres vers la soixante-dix-septième olympiade.

De nos jours, un musicien de génie, qui n'avait point le génie du théâtre, Richard Wagner, a renouvelé, en l'appliquant au drame lyrique et en la modifiant à sa guise, la forme tétralogique des Grecs. Il a qualifié lui-même de tétralogie une œuvre immense, *l'Anneau du Nibelung,* qui comprend quatre opéras séparés, mais écrits sur le même sujet et se faisant suite : 1° *l'Or du Rhin*, prologue ; 2° *la Walkyrie ;* 3° *Siegfried ;* 4° *le Crépuscule des Dieux.* Selon sa coutume, Richard Wagner avait écrit tout à la fois le poème et la musique de ces quatre ouvrages, qui formaient sa tétralogie.

THALIE. — L'une des neuf Muses de la mythologie païenne. Elle présidait à la joie, à la comédie, aux épigrammes et aux festins. L'art antique la représente sous les traits d'une jeune fille à la physionomie enjouée, tenant en main le masque ou le pedum, couronnée de lierre et chaussée de brodequins. Elle symbolisait pour les anciens la scène comique, comme le prouve le masque qui figure au nombre de ses attributs, et les modernes, continuant cette tradition, ont plus d'une fois mis en jeu « les brodequins de Thalie, » en opposition avec le cothurne tragique, pour caractériser les auteurs ou les acteurs qui se livraient au genre de la comédie proprement dite.

THÉATRE. — Le mot est vaste, et comporte plusieurs acceptions, soit qu'on l'envisage au point de vue matériel, soit qu'on le considère sous le rapport artistique ou littéraire.

Tout d'abord, on donne le nom de théâtre à tout édifice consacré à des représentations scéniques ; mais ici même une distinction est à faire. Si tout monument de ce genre reçoit extérieurement le nom de théâtre, à l'intérieur ce nom s'applique tout particulièrement à ce qu'on appelle aussi la scène, c'est-à-dire à toute la partie cachée par le rideau aux yeux du public lorsque ce rideau est baissé. C'est ce qui explique le cri articulé par le régisseur : *Place au théâtre !* lorsqu'il veut faire déblayer la scène pour frapper les trois coups qui sont le signal du lever de la toile. On voit donc que ce mot de théâtre caractérise tout à la fois et le contenant et une fraction spéciale et déterminée du contenu (1).

Au point de vue littéraire, on doit signaler aussi les significations diverses du mot théâtre, tout au moins les nuances qui distinguent l'emploi qu'on en fait. On dira, par exemple, que le *théâtre* des Grecs est supérieur à celui des Latins, pour indiquer la supériorité des œuvres théâtrales dues aux poètes grecs sur celles qu'ont laissées les écrivains latins. D'autre part, on donnera le nom de *théâtre* à l'ensemble des productions dramatiques d'un même auteur, et l'on dira *le théâtre de Corneille, le théâtre de Molière, le théâtre de Victor Hugo, le théâtre de M. Émile Augier.*

(1) Il faut remarquer que, sous ce rapport, les modernes vont à l'encontre de l'étymologie du mot *théâtre :* lieu d'où l'on voit. Chez les Grecs, le théâtre était proprement la salle, le lieu destiné au public ; chez les modernes, c'est réellement la scène, le lieu où se présentent les acteurs. La différence est essentielle.

Puis encore, le mot *théâtre* sert à caractériser l'art scénique lui-même, soit en ce qui touche la conception, soit en ce qui concerne l'exécution. C'est ainsi qu'on dira d'un écrivain dramatique, qu'*il connaît bien le théâtre*, qu'*il a le sens du théâtre*, que *le théâtre n'a pas de secrets pour lui*; et, d'autre part, on dira d'un comédien que *le théâtre est son élément*, qu'*il est né pour le théâtre*, que *le théâtre perdrait beaucoup s'il disparaissait*.

Le mot *théâtre* s'applique encore à la profession théâtrale, et si l'on dit d'un homme qu'*il prend le théâtre*, c'est qu'il se fait comédien, qu'*il quitte le théâtre*, c'est qu'il renonce à jouer la comédie, que *le théâtre n'est pas son fait*, c'est que c'est un mauvais acteur.

Enfin, le mot *théâtre* sert encore à caractériser certaines particularités. On se servira, par exemple, des expressions *théâtre comique* et *théâtre tragique*, et l'on dira le théâtre comique et le théâtre tragique de Corneille pour faire le départ entre ses comédies et ses tragédies. On dira aussi *le théâtre français du premier ordre, du second ordre*, pour indiquer l'ensemble des œuvres théâtrales de nos poètes qui sont tout à fait supérieures, et celles qui sont d'ordre secondaire. D'autre part, si l'on dit qu'il y a un théâtre français à Saint-Pétersbourg, un théâtre italien à Londres, cela signifie qu'il existe à Saint-Pétersbourg un théâtre où l'on ne joue que des pièces en langue française, et à Londres un théâtre où l'on ne joue que des pièces en langue italienne.

On voit par là combien ce mot *théâtre* est souple, varié, et à combien d'acceptions diverses il se prête.

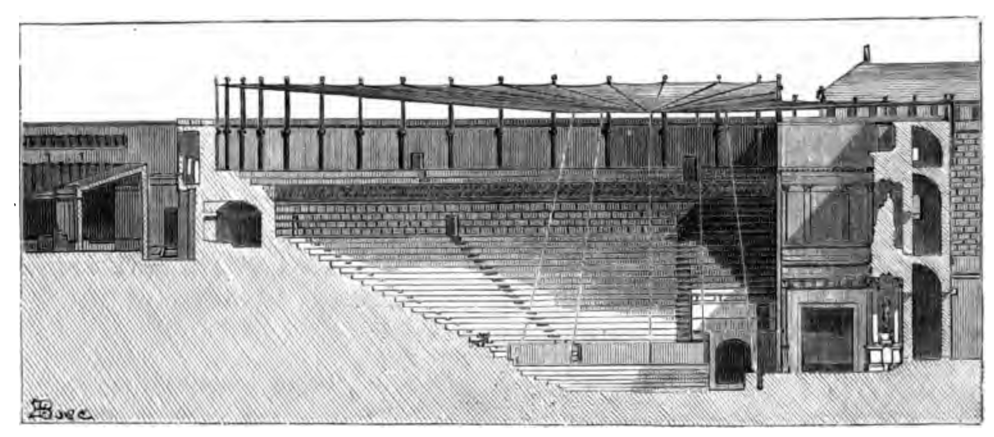
THÉATRE-FRANÇAIS. — C'est le nom sous lequel on désigne souvent la Comédie-Française. (Voy. ce mot.)

THÉATRE (LE) FRANÇAIS HORS DE FRANCE. — La langue française étant généralement cultivée dans toutes les grandes villes et dans toutes les capitales de l'Europe, notre littérature y étant un objet constant d'étude pour toutes les classes élevées, et nos comédiens étant les premiers du monde, il n'est pas étonnant que depuis longtemps notre théâtre ait pris une grande expansion à l'étranger et que nos acteurs s'y soient presque toujours vus fort recherchés. Dès la seconde moitié du dix-septième siècle plusieurs princes étrangers entretenaient à leur solde des troupes de comédiens français, et Chappuzeau (1674) nous apprend qu'il en était ainsi à Turin de la part du duc de Savoie, à Munich de la part de l'électeur de Bavière, à Brunswick de la part des ducs de Brunswick et Lunebourg. Cent ans plus tard, en 1777, il en était de même à Saint-Pétersbourg, à Berlin, à la Haye et à Cassel. Je ne parle pas des pays de langue française, tels que la Belgique, le Luxembourg et la Suisse française, où de tout temps notre théâtre a été tout naturellement en honneur; mais les comédiens français se sont souvent établis avec succès à Londres, à Amsterdam, à Varsovie, à Moscou, à Madrid, à Hambourg, à Copenhague, dans la plupart des grandes villes d'Italie, et jusqu'à Smyrne, au Caire et à la Nouvelle-Orléans. On sait que depuis plus d'un siècle, le théâtre français de Saint-Pétersbourg est un des plus brillants de l'Europe entière, et que chaque année il nous arrache à prix d'or quelques-uns de nos meilleurs artistes.

THÉATRE (LE) ITALIEN HORS DE L'ITALIE. — Si notre théâtre littéraire est le premier du monde, le théâtre musical italien a conservé une grande partie de son ancienne suprématie. Aussi existe-t-il des scènes lyriques italiennes dans presque tous les pays d'Europe et du Nouveau-Monde. Londres, Paris, Saint-Pétersbourg, Madrid, Barcelone, Lisbonne, Varsovie, Nice, Constantinople même entretiennent à grands frais des compagnies chantantes italiennes, et l'on en trouve aussi à Calcutta, au Caire, à Alger, à Tunis, à la Havane, à Buenos-Ayres, à Rio-Janeiro, à New-York, et dans la plus grande partie de l'Amérique. Il est juste seulement de faire remarquer, d'une part que ces troupes italiennes sont composées de chanteurs de tous pays, de l'autre que le répertoire de ces théâtres est formé en grande partie, à l'exception de quelques ouvrages de M. Verdi, de traductions d'opéras français tels que *Guillaume Tell, la Juive, les Huguenots, Robert-le-Diable*, *Faust*, *Hamlet*, *l'Étoile du*

Nord, le Pardon de Ploërmel, Mignon, la Fille du Régiment, Fra Diavolo, etc., etc. De sorte qu'ici encore la supériorité de notre théâtre éclate à tous les yeux, et que sous le couvert de la langue italienne l'art français se répand dans toutes les parties de l'univers civilisé.

THÉATRES ANTIQUES. — Dans l'antiquité, les coutumes et les usages du théâtre étaient bien différents de ce que nous les voyons chez les peuples modernes. Tout d'abord, chez les Grecs, les représentations n'avaient lieu qu'à l'occasion de certaines fêtes solennelles, et par conséquent à des intervalles éloignés; il en résultait que tout le peuple voulant prendre part à ce plaisir, qui ne se renouvelait que rarement, les théâtres devaient être immenses, et l'on en cite en effet qui pouvaient contenir quarante, cinquante et jusqu'à quatre-vingt mille spectateurs. D'autre part, les spectacles avaient lieu non le soir, comme nous en avons pris la coutume, mais en plein jour, et la salle était entièrement découverte : de là l'usage des masques, qui, par leur structure, servaient à enfler considérablement la voix des acteurs et à la faire pénétrer dans toutes les parties de ces salles immenses, en même temps que leur configuration spéciale faisait connaître aux spectateurs les plus éloignés le caractère de chacun des acteurs qui paraissaient sur la scène ;



Disposition d'un vélarium sur un théâtre antique.

de là aussi l'usage des vases d'airain (Voy. ce mot), qui, placés dans des endroits spéciaux, répercutaient avec puissance la voix et les paroles de ces acteurs.

A Athènes, c'est dans la matinée que commençaient les représentations dramatiques; aussi, lorsqu'on prévoyait la foule, certains spectateurs allaient-ils, dès la nuit précédente, s'assurer de leurs places et les occuper. Lorsqu'il faisait beau, comme à l'époque des Dyonisiaques, qui se célébraient au printemps, les spectateurs se couronnaient de fleurs et s'abritaient du soleil à l'aide de larges chapeaux ; dans certains théâtres, on étendait au-dessus d'eux un voile immense, que les Romains appelèrent *velarium;* quant aux acteurs, ils étaient garantis contre l'ardeur du soleil par les constructions en saillie qui couronnaient la scène ; si un orage ou une pluie subite venait à éclater pendant le spectacle, le public se réfugiait sous le grand portique circulaire et dans les couloirs pratiqués sous les gradins de chaque étage. En hiver, aux Lénéennes, qui se célébraient au mois de janvier, les spectateurs s'enveloppaient dans de vastes manteaux. Les représentations durant souvent jusqu'à dix et douze heures, on laissait entre deux pièces un intervalle assez considérable pour que les assistants eussent le temps de manger et de se rafraîchir.

Dans les théâtres grecs, les premiers rangs de sièges, c'est-à-dire les plus proches de l'orchestre, étaient réservés aux stratèges, aux archontes, aux prêtres, aux ambassadeurs étrangers et à tous les personnages de marque ; aux

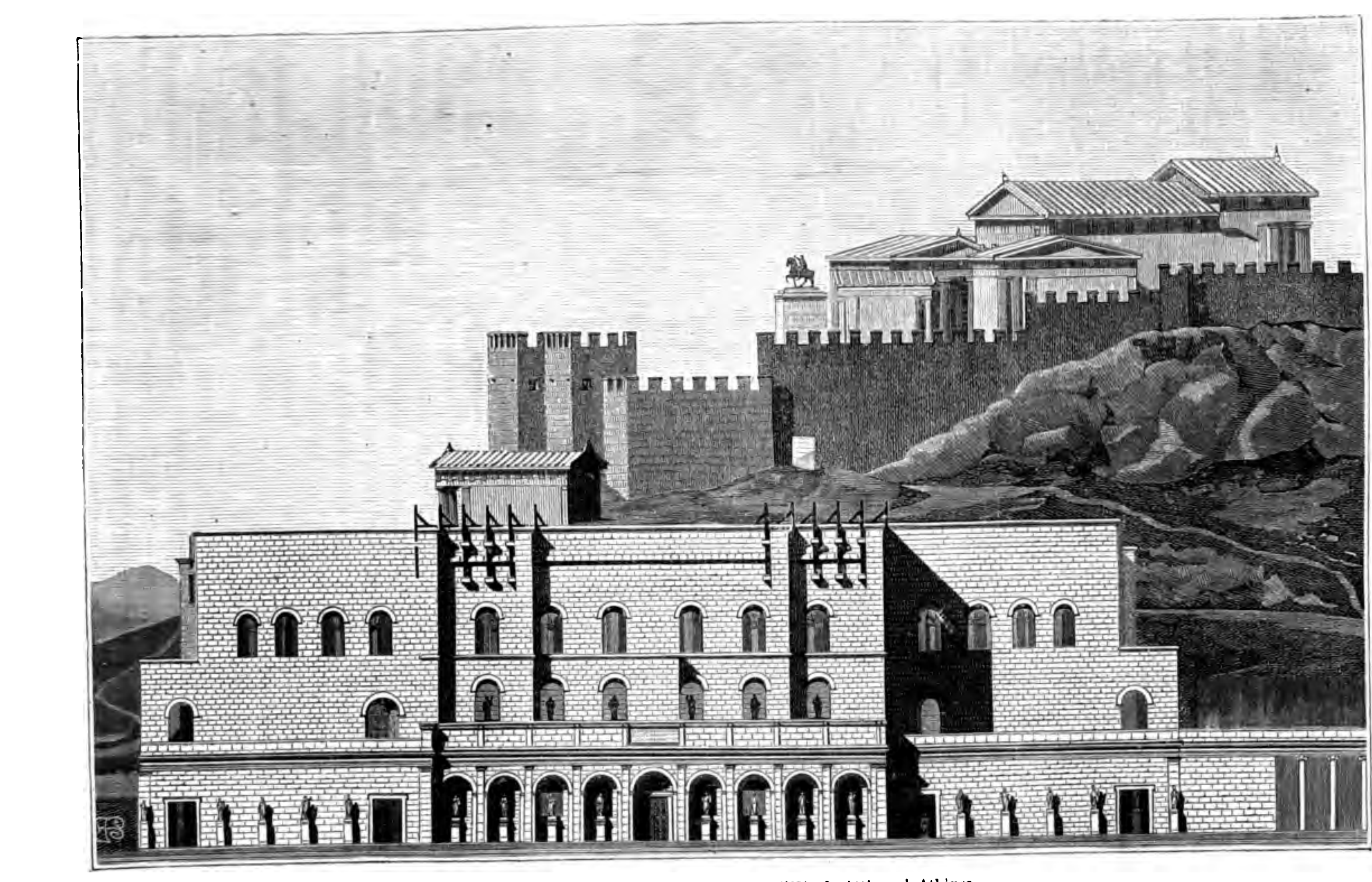


PLANCHE XXXII. — Façade du théâtre d'Hérode Atticus, à Athènes.

rangs immédiatement supérieurs se plaçaient les cinq cents sénateurs. On a beaucoup disserté sur la question de savoir si chez les Grecs, et particulièrement à Athènes, les femmes assistaient aux représentations dramatiques : il semble aujourd'hui prouvé qu'elles étaient admises au théâtre lorsqu'on y jouait la tragédie, mais qu'il leur était interdit d'assister aux comédies. En tout état de cause, elles occupaient certainement au théâtre des places spéciales, et séparées de celles des hommes.

En ce qui concerne la construction, la forme et l'aménagement des théâtres grecs, j'emprunte cette intéressante description à M. Dupiney de Vorepierre :

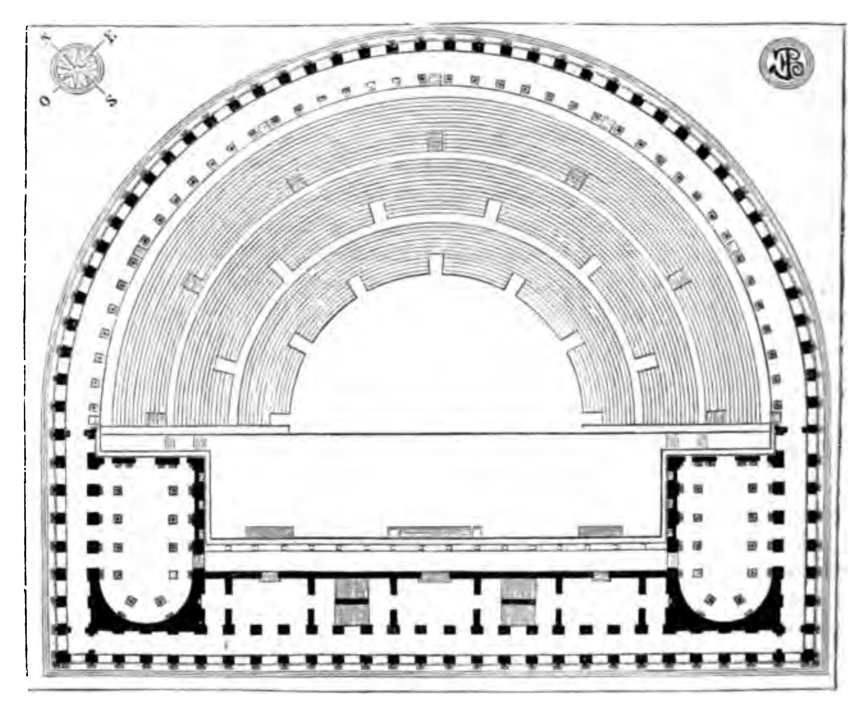
Les premiers théâtres grecs furent de simples constructions en charpente que l'on élevait avant les fêtes de Bacchus pour y donner des représentations dramatiques (on sait que ces représentations étaient liées au culte de ce dieu), après quoi on les démolissait. Eschyle n'eut pas d'autre théâtre, lorsque 500 ans environ avant J.-C., il fit jouer sa première tragédie. Mais l'un de ces théâtres temporaires s'étant écroulé, événement qui fut regardé comme un présage de mauvais augure, les Athéniens commencèrent sur la pente sud-est de l'Acropole la construction d'un théâtre en maçonnerie. Toutefois ce monument ne fut terminé que vers l'an 340 avant notre ère. Mais il est probable qu'on s'en servit bien avant son entier achèvement et aussitôt que l'avancement de ses parties principales put le permettre. Pendant ce long intervalle, chez tous les peuples de race hellénique, on vit s'élever des édifices de ce genre construits sur le plan de celui d'Athènes, ainsi que le prouvent les ruines qui subsistent encore en Grèce, en Sicile et dans l'Asie Mineure. Plusieurs de ces monuments avaient des dimensions colossales. Nous citerons comme exemples les théâtres d'Argos et d'Éphèse, dont les débris couvrent respectivement un espace de 137 et 182 mètres de diamètre. Le théâtre d'Athènes même pouvait, dit-on, contenir 50,000 spectateurs. Dans tout théâtre grec, on distinguait trois parties principales : l'emplacement destiné aux spectateurs, qui en formait la partie la plus élevée; la scène, avec ses dépendances, qui était opposée à cette première partie ; et l'orchestre, qui se trouvait entre les deux.

L'emplacement destiné aux spectateurs était découvert et offrait la forme d'un fer à cheval. C'était le *théâtre* proprement dit, conformément à l'étymologie de ce mot, qui signifie le lieu d'où l'on regarde. Il était couvert de gradins qui s'élevaient en amphithéâtre les uns au-dessus des autres en formant de grands arcs de cercles concentriques. De distance en distance, deux rangées consécutives étaient séparées par de larges corridors appelés *précinctions*, où, les jours de grande affluence, beaucoup de personnes pouvaient se placer. Chacun de ces corridors était limité, du côté des gradins supérieurs, par un mur qui, dans certains théâtres, présentait des niches où l'on plaçait des vases de métal destinés à renforcer les sons qui arrivaient de l'orchestre et de la scène. Les gradins étaient coupés de haut en bas par des escaliers qui convergeaient vers le centre et partageaient le théâtre proprement dit en compartiments cunéiformes. De plus, chaque escalier de l'étage inférieur débouchait dans la précinction juste au milieu du coin directement supérieur. Comme les théâtres étaient autant que possible adossés à une colline, et qu'ainsi les gradins étaient le plus souvent taillés dans le roc, on donnait encore à leur ensemble le nom de *creux*. Enfin, cette partie du théâtre était terminée par un portique couvert, plus élevé que le couronnement de la scène, afin sans doute d'augmenter les propriétés acoustiques de l'édifice. Les spectateurs se rendaient à leur place au moyen de couloirs, la plupart souterrains, qui s'ouvraient dans les parties basses ou dans les parties hautes du théâtre, suivant les localités, et quelquefois dans les unes et les autres en même temps.

L'*orchestre* correspondait à notre parterre. Il consistait en un espace circulaire qui s'étendait devant les spectateurs, un peu plus bas que le dernier banc de la précinction inférieure, où il ne constituait pas un cercle complet, car il se liait à la scène elle-même. L'orchestre était réservé au chœur, qui y exécutait ses danses et ses évolutions : aussi était-il planchéié. Or, comme chez les peuples de race hellénique, le chœur avait été l'élément primordial de l'art dramatique grec, l'origine même des représentations scéniques, c'est autour de l'orchestre que les autres parties de l'édifice étaient venues se grouper. Au centre du cercle qu'il constituait se trouvait le *thymélé*, c'est-à-dire l'autel de Bacchus, lequel était ainsi un peu plus rapproché de la scène que du banc le plus bas réservé au public. Cet autel était élevé sur une plate-forme entourée de plusieurs marches. Enfin, il était de bois et de forme carrée, et servait à plusieurs usages, tantôt d'autel proprement dit, tantôt de monument funéraire, etc., suivant les besoins de la représentation. Le chœur entrait dans l'orchestre par deux larges passages, l'un d'un côté, l'autre de l'autre, et allait se ranger dans l'espace compris

entre la scène et le thymélé, tandis que son chef, ainsi que le joueur de flûte et les magistrats chargés de la police du théâtre, se tenaient sur la plate-forme entre l'autel et la scène, de manière à n'être pas aperçus par les spectateurs.

La *scène* était séparée de l'orchestre par un mur plus élevé, de chaque côté duquel se trouvaient quelques marches qui servaient au chœur pour monter sur la scène quand il devait prendre une part directe à l'action dramatique. Elle se terminait par un mur de fond appelé *scena*, de chaque extrémité duquel se projetait une aile qu'on nommait *parascenium*. La scène avait peu de profondeur, car elle occupait seulement le segment de cercle enlevé à l'orchestre. L'espace compris entre ce dernier et le mur de fond était appelé *proscenium*, et constituait ce qu'aujourd'hui nous nommons proprement la scène. C'était dans la partie de cet espace qui était la plus rapprochée de l'orchestre, que se tenaient les acteurs quand ils parlaient : les anciens l'appelaient *logeum*, *pulpitum*. Elle dominait l'orchestre et était probablement de niveau avec la plate-forme du thymélé. On ne sait pas bien ce que les anciens entendaient par *hyposcenium*. Plusieurs



Plan restauré du théâtre de Marcellus, à Rome.

auteurs pensent qu'on nommait ainsi une dépendance de la scène où les acteurs allaient se reposer quand ils avaient terminé leur rôle, tandis que d'autres supposent que c'était leur vestiaire. Toutefois, comme des textes précis établissent que cette partie de la scène était ornée de statues, il y a lieu de croire que l'*hyposcenium* était tout simplement le mur en contre-bas du *logeum* et qui faisait face à l'orchestre et au public. Le mur de fond, la *scena*, qui correspondait à notre toile de fond, offrait une grande façade que l'on disposait conformément au genre des pièces et de manière à la mettre en harmonie avec le lieu de l'action. Avant la représentation, il était couvert par une vaste tenture, que l'on faisait descendre, au moment du spectacle, sous le plancher, où elle s'enroulait sur un cylindre de bois. Pour la tragédie, la scène ou le mur de fond représentait ordinairement la façade d'un palais avec trois grandes entrées pour les principaux acteurs : la porte du milieu était appelée *porte royale* (1). Ce palais présentait de chaque côté une aile en saillie, dont chacune avait une entrée séparée. Dans certaines tragédies,

(1) C'est par cette *porte royale* que se présentait toujours le personnage principal de la tragédie, auquel elle était exclusivement réservée.

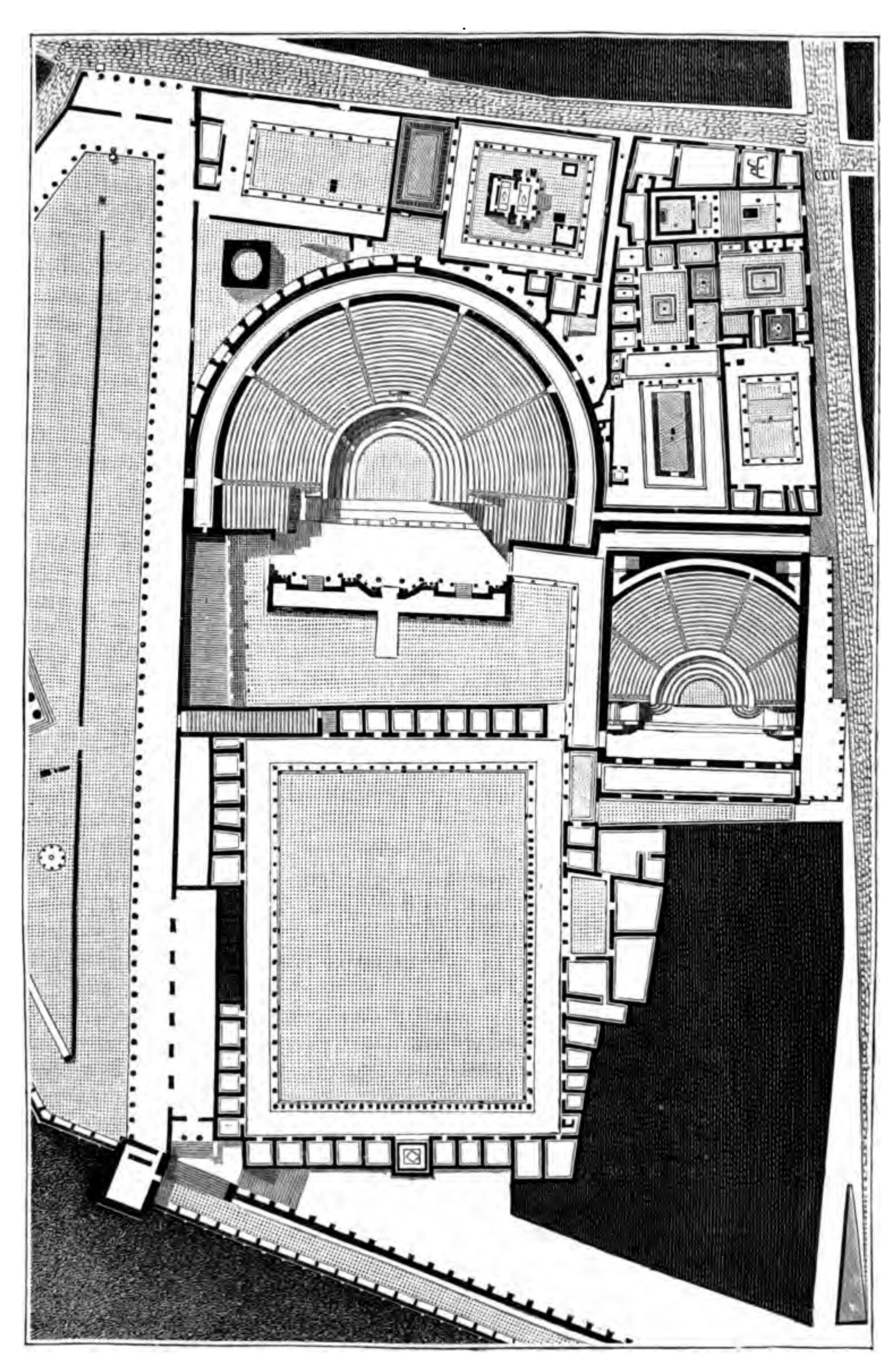


Planche XXXIII. — Le quartier des théâtres, à Pompéi.

comme le *Prométhée*, *les Perses*, *Philoctète*, *Œdipe à Colone*, ainsi que dans les comédies et les drames satyriques, où le lieu supposé de la pièce était différent, il fallait de toute nécessité que le mur de fond fût caché par des décorations appropriées. En outre, comme les tragédies d'Euripide et d'autres pièces réclamaient plusieurs changements de scène, nous devons en conclure que, du moins à l'époque d'Euripide, l'art de la mise en scène était très avancé. Au reste, la peinture de décors existait, contrairement à l'opinion d'Aristote, bien avant le temps de Sophocle, et ceux qui la cultivaient surent, de bonne heure, observer les lois de la perspective.

On sait, à n'en pouvoir douter, que les Grecs employaient, dans leurs théâtres, des machines fort nombreuses ; mais, pour le plus grand nombre des cas, l'absence complète de textes descriptifs nous met dans l'impossibilité de nous rendre un compte exact de la nature de ces machines et des effets qu'elles pouvaient produire. Des prismes triangulaires et verticaux placés de chaque côté de la scène, dans la position de nos châssis de coulisses, offraient sur chacun de leurs trois côtés un sujet différent, de sorte qu'en les faisant tourner sur un pivot ou en obtenait un changement dans la décoration. On cite aussi des espèces d'échelles au moyen desquelles les ombres des morts semblaient sortir de terre, et un autre genre de machine, du genre de celle que nous appelons *gloire,* qui servait à maintenir ou à transporter dans les airs les dieux et les héros. Une autre servait à faire connaître aux spectateurs un événement qui ne pouvait s'accomplir devant leurs yeux, comme, par exemple, un meurtre ou tout autre crime qui aurait blessé leurs sentiments religieux ou moraux ; on ignore absolument en quoi consistait cette machine, et l'on sait seulement qu'elle était poussée du fond de la scène sur le devant, au moyen de roues ou de rouleaux, de façon à montrer l'objet qu'on voulait exposer. On faisait usage aussi d'un appareil, sans doute assez compliqué, pour figurer l'Olympe, quand les grands dieux devaient apparaître dans toute leur majesté. Enfin, on cite encore un instrument avec lequel on imitait le bruit du tonnerre, et l'on suppose qu'il consistait dans la réunion de plusieurs grands bassins de bronze installés sous le plancher, et dans lesquels on faisait rouler des pierres.

En résumé, les théâtres antiques différaient des théâtres modernes par trois points extrêmement importants : 1° par la vastitude de leurs proportions, vraiment colossales ; 2° parce qu'ils étaient découverts ; 3° parce que, les représentations ayant lieu en plein jour, ils n'étaient pas éclairés, comme les nôtres, par une lumière artificielle.

THÉATRES DE LA BANLIEUE. — Les quartiers excentriques du Paris actuel n'en formaient autrefois que la banlieue, et n'ont été réunis à la capitale qu'il y a vingt-cinq ans environ. Les petits théâtres situés dans ces quartiers : Montmartre, Batignolles, Belleville, Montparnasse, Grenelle, portaient alors le nom de *théâtres de la banlieue,* et, dirigés tous par deux hommes intelligents et expérimentés, les frères Séveste, qui les avaient fondés aux environs de 1830 et en faisaient une exploitation spéciale, ils servaient en quelque sorte d'école aux jeunes comédiens, qui y faisaient leurs premières armes, pouvaient s'y faire remarquer, et souvent ne faisaient qu'une enjambée d'un de ces petits théâtres sur une scène parisienne plus ou moins importante. Plus d'un d'entre ceux-ci parvint plus tard à la Comédie-Française, et il suffit de citer parmi eux les noms de Beauvallet, de Maillart, de MM. Régnier et Bressant. Les anciens théâtres de la banlieue ont eu leur moment de vogue, et ils étaient un lieu de recrutement utile et intéressant pour ceux de Paris ; ils sont aujourd'hui déchus de leur fortune relative d'autrefois, et réduits à l'état de théâtres de quartier.

THÉATRES D'ÉLÈVES. — On appelle ainsi certains petits théâtres qui ne sont pas absolument publics, et dans lesquels des jeunes gens qui se destinent à la carrière dramatique organisent, avec le concours et sous la surveillance de leurs professeurs, des représentations qui leur servent à acquérir l'habitude de la scène et l'aplomb nécessaire devant le public. Deux de ces petits théâtres ont été fameux à l'époque de la Révolution : celui d'un nommé Doyen,

qui était situé rue Notre-Dame de Nazareth, et celui des frères Mareux, dans la rue Saint-Antoine. Le théâtre Doyen subsistait encore, je crois, en 1830, et c'est là que nombre d'artistes, entre autres Arnal, Grassot, M. Bouffé, ont fait leurs premières armes. A cette époque, un autre petit théâtre de ce genre, le théâtre Chantereine, situé rue de la Victoire, était bien connu de tout Paris, et c'est là surtout que les jeunes apprentis comédiens montaient leurs parties; il a disparu depuis une quinzaine d'années. Le seul théâtre d'élèves qui existe aujourd'hui est celui de la Tour d'Auvergne, qui tire son nom de la rue où il est situé.

THÉATRES (LES) EN EUROPE. — Il est difficile, pour ne pas dire impossible, de connaître exactement le nombre des théâtres qui existent en Europe. Le document le plus récent que nous connaissions à ce sujet, et qui remonte à 1872, est celui-ci, qui donne le chiffre des théâtres pour chacun des États de l'Europe à cette époque :

PAYS.	POPULATION.		NOMBRE DES THÉATRES.
Italie	26	millions	348
France	36	—	348
Espagne	16	—	160
Allemagne	41	—	194
Autriche	36	—	152
Grande-Bretagne	32	—	150
Russie	86	—	44
Belgique	5	—	34
Hollande	4	—	22
Suisse	2.7	—	20
Portugal	4.6	—	16
Suède	4.2	—	10
Danemark	1.9	—	10
Norvège	1.7	—	8
Grèce	1.6	—	4
Turquie	23.6	—	4
Roumanie	5.3	—	3
Serbie	1.8	—	1

Mais il n'est guère permis de se fier à cette statistique, publiée il y a douze ans par un certain nombre de journaux, et qui paraît quelque peu fantaisiste. A cette époque, les Italiens ont réclamé, et ceux-ci affirment que l'Italie compte actuellement, à elle seule, 1,249 théâtres. D'autre part, il est bien certain qu'en France le nombre des théâtres s'élève à beaucoup plus de 348, chiffre cité ci-dessus : tout d'abord, nos 362 chefs-lieux de département ou d'arrondissement sont tous dotés de théâtres, et si l'on n'en doit compter qu'un pour la plus grande partie d'entre eux, il faut remarquer que Paris en possède plus de trente à lui seul, et que bon nombre de grandes villes telles que Lyon, Marseille, Bordeaux, Toulouse, Rouen, Lille, Saint-Étienne, le Havre, Montpellier, Nice, etc., en ont deux, trois, quatre et jusqu'à cinq; de plus, il est beaucoup de villes qui ne sont chef-lieu ni de département ni d'arrondissement, et qui n'en ont pas moins chacune leur théâtre. Je crois qu'on n'exagérerait pas beaucoup en estimant que la France possède environ mille théâtres. Ce qui est certain, c'est que ce sont les deux grandes nations de race latine, l'Italie et la France, chez qui le goût du spectacle est le plus répandu. Il faut même remarquer que les Espagnols, peuple latin aussi, possèdent, étant donné le chiffre de leur population, le plus grand nombre de théâtres après ces deux premiers pays.

THÉATRES D'ENFANTS. — Pendant longtemps, et à de nombreuses reprises, on a vu à Paris des théâtres dans lesquels la comédie était jouée par des enfants, dont la grâce et la gentillesse attiraient le public. Dès l'année 1662, un organiste de Troyes, nommé Raisin, qui s'était attiré la protection de Louis XIV, obtenait de ce prince la permission d'ouvrir à la Foire Saint-Germain un théâtre qui prenait le titre de Troupe des Petits Comédiens Dauphins; ce théâtre vécut peu, mais assez pourtant pour pouvoir fournir à la Comédie-Française quelques artistes tels que le fameux Baron et les deux Raisin, fils de l'organiste. Vers 1777 on voyait s'ouvrir au Ranelagh, sous le titre de Petits Comédiens du Bois de Boulogne, un établissement du même genre. En 1779, on inaugurait sur le boulevard du Temple un théâtre somptueux qui prenait le nom de Théâtre pour les élèves de la danse de l'Opéra, et dans lequel on jouait de grands ballets dansés et mimés, en effet, par les jeunes élèves de l'école de danse de l'Opéra. En 1784, on ouvrait au Palais-Royal

le Théâtre des Petits Comédiens de S. A. Mgr le comte de Beaujolais, théâtre où des marionnettes d'abord, des enfants ensuite, jouèrent des comédies et des opéras-comiques qui attiraient la foule. La Révolution vit se multiplier les théâtres d'enfants, et nous donna entre autres ceux des Jeunes-Artistes (rue de Bondy), des Jeunes-Élèves (rue de Thionville) et des Jeunes-Comédiens (Jardin des Capucines), où commencèrent leur carrière des artistes tels que Lafont, Firmin, Lepeintre aîné, Monrose père et Virginie Déjazet. Plus tard, sous le gouvernement de Juillet, on eut le théâtre Comte, pour lequel fut construite la salle occupée aujourd'hui par les Bouffes-Parisiens, et le Gymnase-Enfantin. A cette époque la province elle-même fut sillonnée, pendant plusieurs années, par une troupe enfantine spécialement réunie à son intention par une comédienne nommée Mme Castelli, et qui prenait le nom de troupe Castelli.

Cependant, on finit par s'apercevoir qu'il y avait quelque chose de cruel à faire ainsi travailler d'infortunés enfants, dont quelques-uns n'avaient pas plus de cinq ou six ans, et à abuser de leurs forces physiques et intellectuelles dans un âge où elles doivent, au contraire, se développer en toute liberté. D'autre part, on découvrit aussi que, pour ceux qui étaient plus âgés, la promiscuité des sexes était fort loin d'être un élément d'honnêteté et de moralisation. Aux environs de 1848, des ordonnances très sévères interdirent formellement les théâtres d'enfants, qui durent disparaître sans retour. Le dernier connu fut le théâtre Comte, qui dut se transformer, et où les enfants firent place à des acteurs plus avancés en âge.

THÉATRES LYRIQUES. — C'est la qualification que l'on donne aux théâtres qui sont exclusivement consacrés au genre musical.

THÉATRES (LES) A PARIS. — Ce n'est pas chose facile que de dénombrer les théâtres qui ont existé à Paris depuis les premières années du quinzième siècle jusqu'à ce jour, d'autant qu'on se heurte, surtout en ce qui concerne les origines matérielles de notre art dramatique, à certaines obscurités presque impénétrables. Je vais tâcher cependant d'établir, aussi exactement que possible, la liste des théâtres qui ont fait, depuis tantôt cinq siècles, la joie des Parisiens.

C'est en 1402 que les Confrères de la Passion installèrent à l'Hôpital de la Trinité, près de l'ancienne porte Saint-Denis, leur premier théâtre pour la représentation des mystères; ils l'abandonnèrent en 1540 pour se fixer à l'Hôtel de Flandre, d'où ils passèrent en 1548 à l'Hôtel de Bourgogne; ils vendirent, peu d'années après, leur salle de l'Hôtel de Bourgogne à une troupe de comédiens qui en prirent le nom; on vit dans ce même théâtre, de 1660 à 1672, une troupe de comédiens espagnols, et lorsque la Comédie-Italienne reparut en France en 1716, elle prit possession de l'Hôtel de Bourgogne (rue Mauconseil), où elle resta jusqu'en 1783, époque où elle inaugura son nouveau théâtre du boulevard des Italiens (Opéra-Comique actuel). Aux environs de 1550, les acteurs qui firent connaître au public les tragédies de Jodelle donnèrent leurs représentations au collège de Reims, puis au collège de Boncourt. Vers cette époque, plusieurs troupes de comédiens de province essayèrent sans succès de se fixer à Paris, et l'une d'elles occupa pendant quelque temps un théâtre qu'elle avait fait dresser dans l'Hôtel de Cluny (1584). En 1600, quelques-uns des acteurs de l'Hôtel de Bourgogne, se séparant de leurs camarades, firent élever à l'Hôtel d'Argent, au Marais, un théâtre qu'ils abandonnèrent bientôt pour un autre situé rue Vieille-du-Temple. Une autre troupe établit rue Michel-le-Comte, en 1632, un autre théâtre qui est brûlé peu de temps après. En 1650, Molière vient fonder à Paris son premier établissement, et inaugure son *Illustre Théâtre* au Jeu de paume de la Croix-Blanche, faubourg Saint-Germain. En 1658, après avoir quitté Paris pendant plusieurs années, il y revient définitivement, s'installe d'abord au Petit-Bourbon, concurremment avec les Comédiens-Italiens, et ensuite dans la salle que Richelieu avait fait construire naguère au Palais-Royal. En 1661, on voit une compagnie comique, sous le nom de *Troupe de Mademoiselle* (Mlle de Montpensier), ouvrir un théâtre rue des Quatre-Vents, et l'année suivante l'organiste Raisin

fait admirer ses *Petits Comédiens Dauphins* dans une salle située près de l'Hôtel Guénégaud. L'Académie royale des opéras, fondée par Perrin et Cambert, ouvre son théâtre en 1671, dans le Jeu de paume de la Bouteille, rue Guénégaud ; Lully, qui prend sa succession, inaugure l'année suivante son Académie royale de Musique dans le Jeu de paume du Bel-Air, rue de Vaugirard, et à la mort de Molière va prendre possession de la salle du Palais-Royal ; c'est alors que les comédiens de Molière, se réunissant et se fondant avec ceux du Marais, s'en vont occuper la salle construite rue Guénégaud par Perrin et Cambert. En 1677 s'ouvre au Marais un petit spectacle qui prend le titre de *Théâtre des Bamboches;* en 1680 un ordre du roi réunit en un seul corps de comédiens les deux troupes de l'Hôtel de Bourgogne et de la rue Guénégaud, qui restent dans ce dernier théâtre tandis que la Comédie-Italienne prend possession de l'Hôtel de Bourgogne ; en 1689 la Comédie-Française (c'est son titre officiel depuis la réunion de 1680) inaugure sa nouvelle salle du Jeu de paume de l'Étoile, rue



Le Théâtre-Français (rue Richelieu) en 1792, construit et ouvert en 1785 sous le titre de Variétés-Amusantes.

Neuve-Saint-Germain-des-Prés, et en 1697 l'Hôtel de Bourgogne devient vacant par suite de l'expulsion des Comédiens-Italiens, qui n'y doivent revenir qu'en 1716.

Voilà pour ce qui concerne le dix-septième siècle. Jusqu'ici, je n'ai pas parlé des théâtres des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent. C'est que l'histoire de l'établissement de ces théâtres est si prodigieusement obscure, si difficile à établir avec quelque apparence d'exactitude, que je me bornerai à signaler les trois plus importants d'entre eux, ceux avec lesquels il faut compter et pour lesquels on peut trouver des renseignements ayant certaines chances de précision : l'Opéra-Comique, les Grands Danseurs du Roi et le théâtre d'Audinot (1).

C'est en 1714, dit-on, qu'un théâtre, deux théâtres même s'établirent à la Foire sous le titre d'Opéra-Comique (Voy. ce mot). Il n'en resta bientôt plus qu'un, qui subit toutes sortes de vicissitudes jusqu'en 1762, époque où il fut

(1) Toutefois, on trouvera au mot *Foire* (*Théâtres de la*) des renseignements étendus sur les diverses troupes de comédiens qui se sont montrées pendant un demi-siècle aux Foires Saint-Germain et Saint-Laurent.

réuni à la Comédie-Italienne. En 1738, Servandoni obtient l'autorisation d'ouvrir aux Tuileries, dans la grande salle des Machines, son fameux et merveilleux *Spectacle en décoration*. En 1760, Nicolet ouvre à la Foire son théâtre des *Danseurs et Sauteurs de corde*, qui deviendra bientôt le théâtre des *Grands Danseurs du Roi*, pour se transformer ensuite, lorsqu'il se sera établi sur le boulevard du Temple, en théâtre de la Gaîté (1). Quelques années après, en 1767, Audinot fonde, aussi à la Foire, son Ambigu-Comique, qu'il transporte ensuite, comme Nicolet, sur le boulevard, où l'un et l'autre font fortune. Vers 1774 paraît, sur ce même boulevard, le Théâtre des Associés, qui deviendra plus tard le Théâtre-Patriotique, puis le Théâtre-Sans-Prétention. En 1777, c'est le tour des Petits Comédiens du Bois de Boulogne, qui se montrent au Ranelagh, et en 1779 deux nouveaux théâtres s'installent au boulevard, les Variétés-Amusantes (de Lécluse), et les Élèves de la danse pour l'Opéra. L'année 1784 voit naître le théâtre des Beaujolais, l'année 1785 les secondes Variétés-Amusantes (dans la salle occupée aujourd'hui par la Comédie-Française), les Bleuettes comiques et lyriques prennent place en 1787, et en 1789 on voit s'ouvrir, en même temps que les Délassements-Comiques du boulevard du Temple, le Théâtre de Monsieur, entreprise colossale, qui échangera bientôt ce titre contre celui de Théâtre-Feydeau et qui, après avoir joué simultanément la comédie, l'opéra français, l'opéra italien et le vaudeville, et s'être ensuite borné au seul opéra français, se fondra en 1801 avec le Théâtre Favart (ancienne Comédie-Italienne) sous le titre définitif de Théâtre de l'Opéra-Comique, lequel a subsisté jusqu'à ce jour.

Mais voici venir la Révolution, et, avec la liberté des théâtres décrétée par l'Assemblée nationale, une foule d'entreprises nouvelles vont voir le jour. Je vais, par ordre chronologique, en dresser une liste telle qu'elle n'a jamais été faite jusqu'à ce jour.

1790.

THÉATRE MONTANSIER, qui porta successivement les noms de Théâtre du Pérystile du Jardin-Égalité, Théâtre du Palais-Égalité, Théâtre de la Montagne, Théâtre Montansier-Variétés, et enfin Théâtre des Variétés, qu'il a conservé jusqu'à ce jour. Établi d'abord au Palais-Royal, dans la salle construite pour le théâtre des Beaujolais et occupée aujourd'hui par celui du Palais-Royal, le théâtre Montansier émigra un instant dans la salle de la Cité, et en 1807 vint s'installer dans celle qu'on lui construisit boulevard Montmartre et qu'il occupe encore.

THÉATRE FRANÇAIS COMIQUE ET LYRIQUE, situé à l'angle des rues de Bondy et de Lancry.

THÉATRES DE LA PLACE LOUIS XV. C'était deux petites salles en bois, situées de chaque côté de la place actuelle de la Concorde, et dont l'existence fut éphémère.

1791.

THÉATRE MOLIÈRE, rue Saint-Martin, à côté du passage des Nourrices. Porta successivement les noms de Théâtre des Sans-Culottes, des Amis des Arts, des Variétés Nationales et étrangères et des Variétés Étrangères. La salle de ce théâtre, après avoir subi une transformation *ad hoc*, existait encore il y a peu d'années comme salle de bal et sous le nom de Salle Molière.

THÉATRE DU MARAIS, rue Culture-Sainte-Catherine. S'appela aussi Théâtre des Amis des Arts et Théâtre des Étrangers.

THÉATRE LOUVOIS, rue de Louvois. Prit tour à tour les noms de Théâtre des Amis de la Patrie, Théâtre d'Émulation, Théâtre Français de la rue de Louvois, et devint en 1805 le Théâtre de l'Impératrice, transféré plus tard à l'Odéon. Après l'assassinat du duc de Berry, l'Opéra y donna des représentations pendant que l'on construisait la salle de la rue Le Peletier.

THÉATRE DU CIRQUE, au Cirque du Palais-Royal. Reçut successivement les noms de Lycée des Arts, Veillées de Thalie et Bouffons Français.

THÉATRE DE LA CONCORDE, rue du Renard-Saint-Merri.

THÉATRE DES ÉLÈVES DE THALIE, boulevard du Temple.

THÉATRE DES ENFANTS-COMIQUES, boulevard du Temple.

THÉATRE DE LA LIBERTÉ, à la Foire Saint-Germain.

THÉATRE LYRIQUE DU FAUBOURG SAINT-GERMAIN, à la Foire Saint-Germain.

THÉATRE DU MONT-PARNASSE, sur le Boulevard-Neuf.

THÉATRE DES PETITS-COMÉDIENS DU PALAIS-ROYAL.

(1) Il s'est appelé aussi un instant, pendant la Révolution, *théâtre d'Émulation*.

THÉATRE DES MUSES, ou DE L'ESTRAPADE, près du Panthéon.

LYCÉE-DRAMATIQUE, boulevard du Temple, dans l'ancienne salle des Élèves pour la danse de l'Opéra.

THÉATRE MAREUX, rue Saint-Antoine, dans une salle construite quelques années auparavant pour un théâtre de société.

THÉATRE DES COMÉDIENS SANS TITRE, faubourg du Temple, dans le manège d'Astley.

THÉATRE DOYEN, rue Notre-Dame-de-Nazareth, dans une salle construite précédemment pour un théâtre de société.

THÉATRE DES PETITS-COMÉDIENS FRANÇAIS, boulevard du Temple.

THÉATRE DES VARIÉTÉS COMIQUES ET LYRIQUES, à la Foire Saint-Germain.

1792.

THÉATRE DE LA CITÉ, sur l'emplacement de l'ancienne église Saint-Barthélemy, occupé aujourd'hui par le Tribunal de commerce. A porté successivement les noms de Théâtre du Palais-Variétés, Théâtre de la Pantomime-Nationale, Théâtre Mozart, Théâtre de la Cité-Variétés. Sa salle servit plus tard à un bal devenu célèbre sous le nom de bal du Prado.



Le Théâtre National, situé rue de la Loi (rue Richelieu). fondé en 1793 par la Montansier, affecté à l'Opéra en 1794, et détruit en 1820.

THÉATRE DU VAUDEVILLE, établi rue de Chartres, fixé plus tard place de la Bourse, dans la salle construite pour les Nouveautés, et aujourd'hui à l'angle du boulevard et de la rue de la Chaussée d'Antin.

THÉATRE DU PETIT-VAUDEVILLE (?).

1793.

THÉATRE NATIONAL, rue de la Loi (Richelieu), le deuxième fondé à Paris par la fameuse comédienne Montansier. De 1794 à 1820 il abrita l'Opéra, et c'est en sortant de ce théâtre que le duc de Berry fut frappé par l'assassin Louvel.

THÉATRE DE MINERVE (?).

1794.

THÉATRE DES JEUNES-ARTISTES, rue de Bondy, dans la salle occupée primitivement par le Théâtre Français comique et lyrique.

1796.

THÉATRE DE LA BIENFAISANCE, rue Saint-Denis, près de la rue des Lombards.

1797.

LYCÉE DRAMATIQUE, deuxième du nom, à la Foire Saint-Germain.

1798.

THÉATRE DES VICTOIRES-NATIONALES, rue du Bac, sur l'emplacement d'un couvent de Récollettes,

occupé depuis par une salle de danse connue sous le nom de Bal du Pré aux Clercs. Ce théâtre s'est appelé tour à tour Variétés comiques et lyriques (deuxièmes du nom), théâtre des Élèves du Vaudeville et théâtre de la rue du Bac.

THÉATRE LYRIQUE ET DRAMATIQUE DE LA FOIRE SAINT-GERMAIN.

1799.

THÉATRE MYTHOLOGIQUE, rue de l'Échiquier.

THÉATRE DES TROUBADOURS, d'abord dans la salle du Théâtre Molière, ensuite dans celle du Théâtre Louvois.

THÉATRE DES JEUNES ÉLÈVES, rue de Thionville (Dauphine), sur l'emplacement de l'ancien Lycée.

THÉATRE DES VEILLÉES DE MOMUS (?).

1800.

THÉATRE DU FAUBOURG [Saint-] GERMAIN, à la Foire Saint-Germain, dans l'ancienne salle de Nicolet.



Le Cirque du Palais-Royal, vaste établissement de plaisirs, dans lequel fut construit le théâtre de ce nom (1791).

THÉATRE DES LOMBARDS (?).

THÉATRE DE LA SOCIÉTÉ OLYMPIQUE, rue de la Victoire. La salle de ce théâtre, qui était, dit-on, la plus élégante et la plus belle de tout Paris, servit peu de temps après à la troupe d'opéra italien dirigée par la Montansier.

THÉATRE LYRI-COMIQUE, boulevard du Temple, dans l'ancienne salle des Délassements-Comiques.

1802.

THÉATRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN, dans la salle construite précédemment pour l'Opéra et devenue libre par suite du transfert de ce théâtre dans la salle du Théâtre-National.

1805.

THÉATRE DES JEUNES-COMÉDIENS, au Jardin des Capucines.

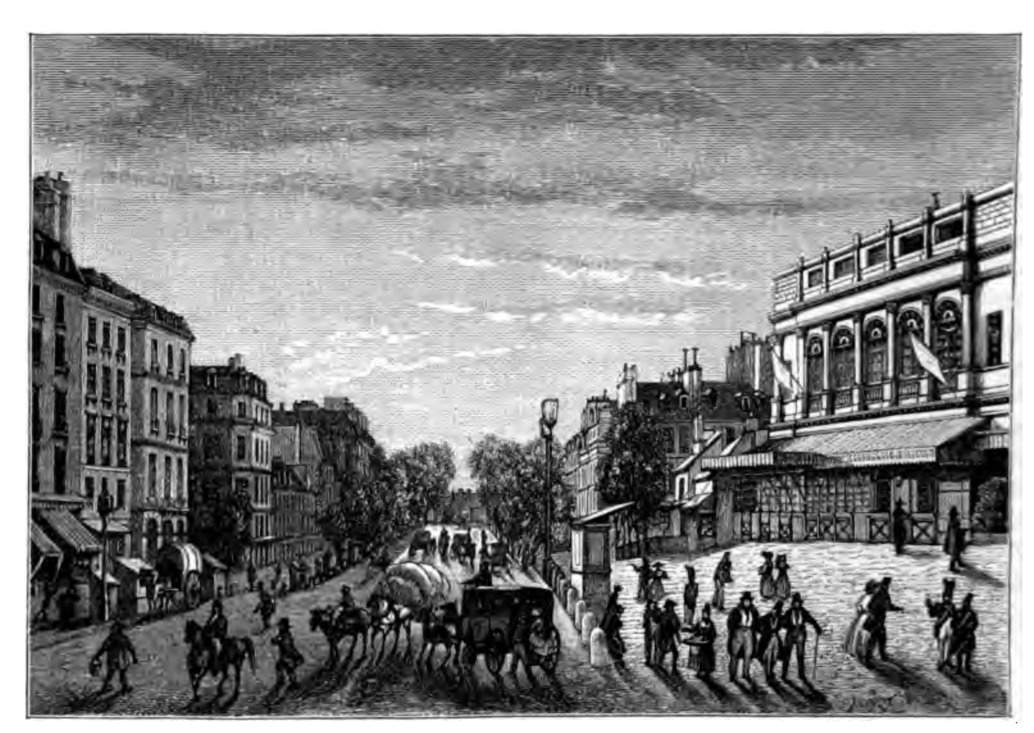
THÉATRE DU BOUDOIR DES MUSES, rue Vieille-du-Temple, dans une salle construite pour un théâtre de société.

1806.

THÉATRE DES NOUVEAUX-TROUBADOURS, boulevard du Temple.

En 1807, un décret impérial vient brutalement supprimer la liberté des théâtres, rétablir le régime des privilèges, et réduire à huit le

nombre des théâtres devant exister à Paris. Les huit théâtres dont le souverain voulait bien conserver la jouissance à sa bonne ville de Paris étaient : la Comédie-Française, l'Opéra, l'Opéra-Comique, le Théâtre de l'Impératrice (auquel était jointe la troupe d'opéra italien), le Vaudeville, les Variétés, la Gaîté et l'Ambigu-Comique. Tous les autres devaient fermer leurs portes dans le délai de huit jours. Cette situation ne se modifia guère tant que dura l'empire; on vit seulement, en 1810, un spectacle d'acrobates s'établir, sous le nom de *Jeux Forains,* dans la salle naguère occupée par le théâtre Montansier au Palais-Royal, et un spectacle de pantomime occuper, sous celui de *Jeux Gymniques,* la salle de la Porte-Saint-Martin; au bout de deux années, l'un et l'autre avaient cessé d'exister. Le gouvernement de la Restauration ne tarda pas à autoriser quelques nouvelles entreprises dramatiques, et jusqu'à l'année 1864, qui nous rendit la liberté des théâtres, le nombre de ceux-ci augmenta graduellement. Voici la liste de ceux qui furent fondés pendant cette période d'un demi-siècle :



Le Gymnase-Dramatique, boulevard Bonne-Nouvelle, à l'époque de sa création en 1820.

1814.

THÉATRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN. Un nouveau privilège est accordé pour l'exploitation de cette salle, l'une des plus belles de Paris.

THÉATRE COMTE, d'abord à l'Hôtel des Fermes, comme simple spectacle de physique amusante, et plus tard au passage Choiseul, comme théâtre d'enfants.

THÉATRE DES ACROBATES, boulevard du Temple, qui prend successivement les noms de Théâtre des Danseurs de corde, Théâtre Saqui, Théâtre Dorsay, Théâtre du Temple et Théâtre des Délassements-Comiques.

1815.

THÉATRE DES FUNAMBULES, boulevard du Temple.

1816.

THÉATRE FORAIN DU LUXEMBOURG, rue de Madame, (baptisé plus tard, par les habitants du quartier, du sobriquet de *Bobino*).

1817.

CIRQUE-OLYMPIQUE, faubourg du Temple, puis

boulevard du Temple. Cet établissement existait depuis longtemps comme manège d'écuyers, mais c'est seulement à partir de 1817 qu'un nouveau privilège en fit un véritable théâtre, en lui permettant de jouer le vaudeville et le mélodrame.

1820.

GYMNASE-DRAMATIQUE, boulevard Bonne-Nouvelle.

1821.

PANORAMA-DRAMATIQUE, boulevard du Temple.
PETIT THÉATRE LAZARY.

1827.

THÉATRE DES NOUVEAUTÉS, place de la Bourse.

1831.

THÉATRE DU PALAIS-ROYAL, dans la salle occupée jadis par les Beaujolais, le Théâtre Montansier et les Jeux-Forains.
THÉATRE DES FOLIES-DRAMATIQUES, boulevard du Temple, sur l'emplacement de la première salle de l'Ambigu, incendiée en 1826. Aujourd'hui rue de Bondy.



Théâtre de l'Opéra, construit en 1781 par Lenoir, sur l'emplacement du théâtre actuel de la Porte-Saint-Martin. D'après le dessin de Lallemand, gravé par Née en 1788.

1832.

THÉATRE DU PANTHÉON.
GYMNASE-ENFANTIN, passage de l'Opéra (1).

1834.

THÉATRE-NAUTIQUE, dans la salle Ventadour, construite primitivement pour l'Opéra-Comique et qui, après avoir abrité la première Renaissance et le Théâtre-Italien, a été détruite il y a quelques années.

(1) Pour ce théâtre, la date de 1832 n'est qu'approximative, mais elle est bien près de la vérité.

THÉATRE DE LA PORTE-SAINT-ANTOINE, boulevard Beaumarchais. A pris par la suite le nom de Théâtre Beaumarchais, et un instant celui de Fantaisies-Parisiennes.

Vers 1838.

THÉATRE SAINT-MARCEL, dans le quartier Mouffetard.

1838.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE, salle Ventadour.

1846.

SALLE BONNE-NOUVELLE (Spectacles-Concerts), au Bazar Bonne-Nouvelle.

1847.

THÉATRE-HISTORIQUE, boulevard du Temple.

OPÉRA-NATIONAL, boulevard du Temple, dans la salle du Cirque-Olympique. Prend peu de temps après le titre de Théâtre-Lyrique, et abandonne pour la salle du Théâtre-Historique, dont l'existence fut courte, celle du Cirque-Olympique, qui devient le Théâtre-National. En 1862, lors de la destruction des théâtres du boulevard du Temple, le Théâtre-Lyrique est transféré dans une salle nouvelle, place du Châtelet. Les événements de 1870-71 font sombrer cette entreprise, et la salle construite pour le Théâtre-Lyrique est exploitée par un théâtre de drame sous les titres successifs de Théâtre-Historique, Théâtre Lyrique-Dramatique et Théâtre des Nations (1).

1853.

FOLIES-CONCERTANTES, boulevard du Temple, près le passage Vendôme, sur l'emplacement d'un café-spectacle récemment fondé sous le nom de Folies-Mayer. Ce théâtre a pris tour à tour les noms de Folies-Nouvelles, Théâtre-Déjazet et Troisième Théâtre-Français.

1855.

BOUFFES-PARISIENS, établis d'abord aux Champs-Élysées (dans une petite salle connue sous le nom de salle Lacaze, qui servait à des séances de physique amusante), et plus tard au passage Choiseul, dans la salle occupée naguère par le Théâtre Comte.

Vers 1857.

FOLIES-MARIGNY, aux Champs-Élysées, dans la salle Lacaze, abandonnée par les Bouffes-Parisiens, et détruite aujourd'hui. Ce théâtre a pris successivement les noms de Théâtre-Déburcau et Théâtre des Champs-Élysées.

La destruction du boulevard du Temple, qui fut opérée en 1862, amena une grande perturbation en ce qui concerne les nombreux théâtres qui étaient situés sur ce point de Paris. Quatre salles nouvelles furent édifiées pour abriter les quatre plus importants : une au square des Arts et Métiers pour la Gaîté, une rue de Bondy pour les Folies-Dramatiques, deux au Châtelet pour le Théâtre-Lyrique et pour le Théâtre-National, qui prit le titre de Théâtre du Châtelet.

Les Délassements-Comiques s'installèrent provisoirement dans un local aménagé pour eux rue de Provence, puis disparurent pour reparaître quelques années après. Quant aux Funambules et au Petit-Lazary, ce fut pour eux le coup de la mort.

Mais la seconde liberté des théâtres, décrétée en 1864, allait renouveler encore la situation et donner naissance à un grand nombre d'entreprises, dont quelques-unes appelaient l'attention, dont les autres, — et c'était les plus nombreuses, — n'offraient aucun intérêt artistique.

Dès 1864, on voit s'ouvrir le Théâtre Saint-Germain (boulevard Saint-Germain), qui devient bientôt les Folies-Saint-Germain, et un peu plus tard le théâtre Cluny. En 1865 viennent les Fantaisies-Parisiennes (boulevard des Italiens), le Grand-Théâtre-Parisien (rue de Lyon), et le Petit-Théâtre (boulevard Voltaire), qui s'intitule ensuite Folies-Saint-Antoine, puis Bouffes-Saint-Antoine.

L'année suivante voit la résurrection des Délassements-Comiques (boulevard du Prince Eugène, dans une salle incendiée en 1871 par la Commune) et la création de trois théâtres nouveaux : le Théâtre du Prince-Eugène (rue de Malte), qui devient plus tard le Théâtre du Château-d'Eau; les Menus-Plaisirs (boulevard de Strasbourg), qui prennent tour à tour les noms de Théâtre des Arts, Opéra-Bouffe et Comédie-Parisienne; et les Nouveautés, deuxièmes du nom (Faubourg Saint-Martin, 60), qui plus tard prendront le titre de Délassements-Comiques (cette salle est aujourd'hui détruite).

Plus féconde encore, l'année 1867 fait éclore cinq théâtres : l'Athénée (rue Scribe); le Théâtre-International (à l'Exposition universelle); le Théâtre-Rossini (à Passy); le Théâtre Saint-

(1) Cette salle, construite pour le Théâtre-Lyrique, bien fâcheusement disparu, sert aujourd'hui à l'exploitation du Théâtre-Italien récemment reconstitué par M. Maurel. Par un hasard singulier, la première ligne de la première page de ce Dictionnaire constatait la disparition du Théâtre-Italien, et au moment où cette première feuille était imprimée et tirée on apprenait la prochaine résurrection de ce théâtre, qui est maintenant un fait accompli.

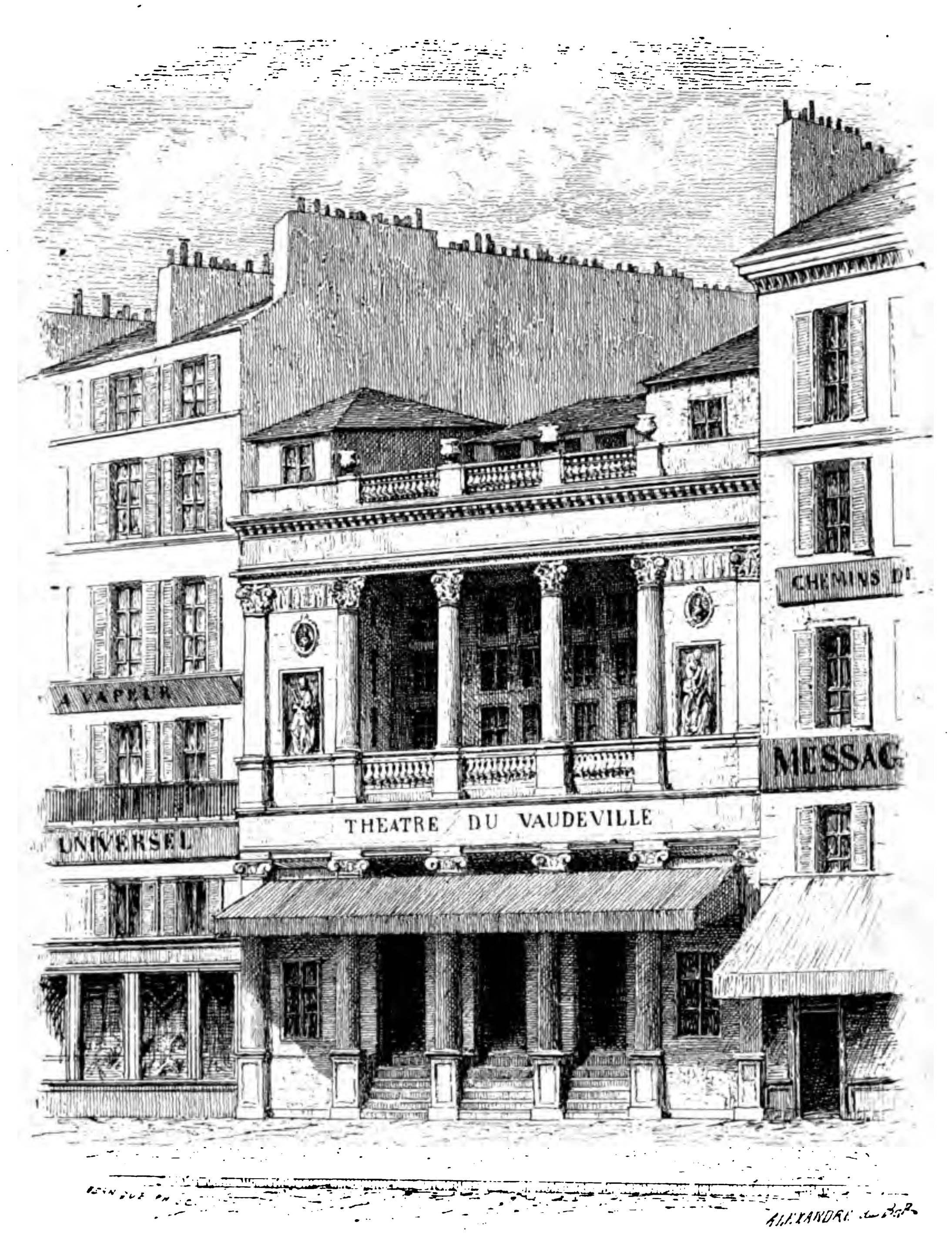


PLANCHE XXXIV. -- Façade de l'ancien théâtre du Vaudeville, construit en 1827 sur la place de la Bourse pour les Nouveautés, occupé ensuite pendant quelques années par l'Opéra-Comique, puis affecté au Vaudeville. Cette salle fut détruite il y a près de vingt ans, et remplacée par un nouveau théâtre, édifié à l'angle du boulevard des Capucines et de la Chaussée-d'Antin, où le Vaudeville se trouve encore aujourd'hui.

Pierre (passage Saint-Pierre-Amelot); et le Théâtre-Lafayette (à l'angle des rues Lafayette et du Faubourg-Saint-Martin). Puis viennent successivement : la Renaissance (boulevard Saint-Martin), troisième du nom (1), en 1872; les Folies-Bergère (rue Richer), à peu près dans le même temps; le Théâtre-Taitbout (rue Taitbout), en 1875, qui, avant de mourir, prit le titre de Nouveau-Lyrique; les Bouffes-du-Nord (boulevard de la Villette), vers 1876; les Nouveautés (boulevard des Italiens), troisièmes du nom, sur l'emplacement des anciennes Fantaisies-Parisiennes, en 1878; le Palace-Théâtre (rue Blanche), en 1881; l'Eden-Théâtre, en 1882.

Mais ce n'est pas tout, et il faut mentionner encore la création de nombreux petits théâtres, qui pour la plupart ne sont — ou n'étaient — que de simples *bouisbouis :* le Théâtre Oberkampf (rue Oberkampf), qui se fit connaître aussi sous le nom de Folies d'Athènes; le Théâtre des Familles (Faubourg Saint-Honoré), qui s'est appelé Théâtre Corneille et Théâtre Saint-Honoré; le Théâtre Saint-Laurent (rue de la Fidélité); les Folies du Gros-Caillou (rue Duvivier, 1876); le Théâtre de la Porte-Saint-Denis (boulevard Saint-Denis, 1877); les Folies-Montholon (rue Rochechouart), qui prirent aussi le nom de Tertullia; le Théâtre Labourdonnaye (au Champ-de-Mars); l'Athæneum (rue des Martyrs); le Théâtre de la Villette (rue de Flandre); les Folies-Bobino (à Montparnasse); les Fantaisies-Oller, qui s'établirent un instant (1876) dans le local laissé vacant par les Fantaisies-Parisiennes; la Gaîté-Montparnasse (à Montparnasse); le Théâtre des Gobelins (avenue des Gobelins); les Folies-Belleville (rue de Belleville)... Est ce-tout? Je n'en jurerais pas. Je crois cependant que j'en oublie peu.

Voici, du reste, la liste complète des théâtres existant à Paris en l'année 1883 :

(1) Vers 1868, M. Carvalho, directeur du Théâtre-Lyrique, avait eu la singulière idée de dédoubler sa troupe et de l'envoyer, trois fois par semaine, donner des représentations à la salle Ventadour, occupée par le Théâtre-Italien, qui jouait les trois autres jours. Pour donner un titre à cette entreprise étrange, il avait choisi celui de Théâtre de la Renaissance. Cinq soirées suffirent pour faire avorter la combinaison.

Opéra,
Comédie-Française,
Opéra-Comique,
Odéon,
Gymnase,
Vaudeville,
Variétés,
Palais-Royal,
Chatelet,
Théatre des Nations,
Porte-Saint-Martin,
Gaité,
Ambigu,
Bouffes-Parisiens,
Folies-Dramatiques,
Renaissance,
Nouveautés,
Menus-Plaisirs,
Théatre Cluny,
Théatre Déjazet,
Théatre du Chateau-d'Eau,
Théatre Beaumarchais,
Bouffes-du-Nord,
Gaité-Montparnasse,
Gobelins.

A cela il faut ajouter les quatre grands théâtres équestres : cirques d'Été et d'Hiver, Hippodrome, cirque Fernando; puis les théâtres dits de l'ancienne banlieue : Montmartre, Batignolles, Belleville, Montparnasse, fondés aux environs de 1830, et Grenelle; puis encore différents spectacles de curiosité, tels que le Musée Grévin, le théâtre Robert-Houdin, divers panoramas; enfin les innombrables cafés-concerts qui pullulent dans tous les quartiers de la grande capitale. Selon toute apparence, Paris n'est pas près de s'ennuyer. En tout cas, ce ne sera pas faute de distractions.

THÉATRES DE GENRE. — C'est une qualification qu'on applique volontiers à certains théâtres dont le genre n'est pas nettement défini, et dont le répertoire offre une variété réelle ou relative. Les théâtres lyriques sont consacrés à l'opéra, la Comédie-Française et l'Odéon à la tragédie et à la comédie, l'Ambigu au drame, la Porte-Saint-Martin et le Châtelet aux pièces à grand spectacle; mais le Vaudeville, le Gymnase, les Variétés, le Palais-Royal, où l'on joue tout, la comédie, le drame intime, la

bouffonnerie, parfois même le vaudeville, sont considérés comme des théâtres de genre et reçoivent cette qualification élastique et indécise.

THÉATRES DE QUARTIER. — C'est le nom qu'on donne à certains théâtres qui, placés dans certains quartiers excentriques, ne sont pas fréquentés par le gros du public et n'ont guère d'autres spectateurs que les habitants de ces quartiers. En ce qui concerne Paris, les théâtres de l'ancienne banlieue : Belleville, Montmartre, Batignolles, Montparnasse, sont des théâtres de quartier, de même que les Bouffes du Nord, qui sont situés à l'extrémité du faubourg Saint-Denis. Le théâtre Cluny lui-même, quoique plus important que tous ceux-ci, peut être considéré comme un théâtre de quartier, car sa situation sur le boulevard Saint-Germain fait qu'il n'est guère fréquenté que par les habitants de la rive gauche de la Seine.

THÉATRES DE SOCIÉTÉ. — Le goût du théâtre a toujours été tel en France, et si général, que les gens du plus grand monde et de la plus haute société, ne se contentant pas d'aller au spectacle, s'évertuaient à jouer la comédie entre eux, dans leurs châteaux, dans leurs hôtels, où ils se faisaient construire à cet effet des théâtres souvent très luxueux et où ils se livraient à ce plaisir avec une sorte de fureur. Dès le dix-septième siècle on signalait déjà quelques exemples de ce genre; mais le goût des théâtres de société se généralisa surtout au dix-huitième, et, poussé jusqu'à la rage, c'est lui qui inspirait à Piron ces vers d'un des personnages de *la Métromanie :*

Cependant soyez gai; débutez seulement,
Et vous serez bientôt de notre sentiment.
De vos talens à peine aurons-nous les prémices,
Que nous voulons vous voir un pilier de coulisses;
Et, quoi que vous disiez, vers un plaisir si doux,
De la force du charme entraîné comme nous.
J'ai vu ce charme, en France, opérer des miracles,
Nos palais devenir des salles de spectacles,
Et nos marquis, chaussant à l'envi l'escarpin,
Représenter Hector, Sganarelle et Crispin.

Sous Louis XIV, ce goût du théâtre particulier était déjà très répandu, le souverain lui-même donnant l'exemple. On dansait des ballets et l'on jouait la comédie chez Gaston d'Orléans, oncle du roi, chez Colbert, son premier ministre, chez le grave chancelier Séguier, chez le prince de Condé, chez le maréchal de l'Hospital, chez le duc de Gramont, chez M. et Mme de Guénégaud, aussi bien que dans les hôtels des duchesses d'Aiguillon, de



Scène de *la Métromanie*, comédie de Piron.

Montbazon, de Rohan, de Chevreuse, de Choisy, de Châtillon, des marquises de Bonnelle, de Gouville, etc., aussi bien qu'à Saint-Cyr, où Mme de Maintenon faisait jouer par ses élèves des tragédies qu'elle faisait écrire par Racine.

Abandonnée pendant les sombres et dernières années du règne du vieux roi, la comédie de société retrouva bien vite tout son lustre sous son successeur. Je ne saurais avoir la prétention d'énumérer ici tous les théâtres de

société, tous les théâtres d'amateurs qui se rendirent plus ou moins fameux dans le cours de ce dix-huitième siècle si affolé, si assoiffé de plaisirs. Je me bornerai à en mentionner quelques-uns, en rappelant tout d'abord, à titre exceptionnel, les fêtes théâtrales somptueuses de la duchesse du Maine, si connues sous le nom des « Nuits de Sceaux. » Je signalerai ensuite les théâtres particuliers du duc d'Orléans, du maréchal de Richelieu, du prince de Conti, de la duchesse de Noailles, de Mme de Montesson, des demoiselles Verrières, etc. On sait la célébrité que se sont acquise les spectacles que Mme de Pompadour organisait à Versailles, dans le théâtre des Petits-Appartements, et ceux que plus tard la jeune reine Marie-Antoinette donnait d'une façon si brillante à Trianon.

Dans un tout autre genre, il faut citer les deux théâtres que Mlle Guimard, la célèbre danseuse, s'était fait construire dans ses deux hôtels de Pantin et de la rue d'Antin, et sur lesquels on jouait des parades et des parodies qui, dit-on, n'étaient pas précisément écrites à l'usage des pensionnats de demoiselles. Enfin, lorsque la Révolution éclata, il existait à Paris plus de deux cents théâtres particuliers, dans lesquels des amateurs plus ou moins titrés se donnaient le plaisir de la comédie de société.

Dans la première moitié du siècle présent, on vit encore nombre de théâtres d'amateurs, parmi lesquels on doit signaler en première ligne celui de l'hôtel Castellane, puis ceux du duc de Chimay, du prince Murat, du duc de Maillé, du prince de Marsan à Bernis, de Mme Dupin à Chenonceaux, de M. de Magnanville, de M. de Clermont-Tonnerre, etc. Aujourd'hui, le goût de la comédie de société ne semble pas moins vif qu'autrefois ; mais on la joue volontiers dans un salon, entre deux paravents, et l'on ne cite plus guère de somptueux théâtres particuliers comme ceux dont le renom a été si grand au siècle dernier.

THEOLOGIUM. — Les anciens donnaient ce nom à certaine partie du théâtre, qui était plus élevée que l'endroit où paraissaient les personnages ordinaires des pièces représentées. C'était l'endroit d'où parlaient les dieux, et où se trouvaient les machines sur lesquelles ils descendaient. Il fallait, nous dit l'*Encyclopédie*, un *theologium* pour représenter l'*Ajax* de Sophocle et l'*Hippolyte* d'Euripide.

TIMBRE. — C'est la marque par laquelle on reconnaît l'air d'un couplet de vaudeville sans en avoir la musique sous les yeux. La *Clé du Caveau* (Voy. ce mot) a enregistré ainsi plusieurs milliers d'airs connus, en donnant leur *timbre*, qui est soit le titre d'une chanson, soit celui d'une pièce pour laquelle l'air a été fait, soit le premier vers du couplet original. Dans le premier cas, on met en tête du couplet nouveau cette mention : « Air de *Malbrough*, » ou : « Air de *Bouton de rose;* » dans le second cas, on met : « Air d'*Aristippe*, » ou : « Air de *Lantara ;* » enfin, dans le troisième, on met : « Air : *J'en guette un petit de mon âge*, » ou : « Air : *Dans un grenier qu'on est bien à vingt ans !* » etc. Cette mention suffit à faire reconnaître aussitôt l'air ou à en faciliter la recherche.

TIRADE. — Dans les tragédies et dans les drames, on appelle tirade un long récit fait par l'un des acteurs en scène. Le fameux récit de Théramène, dans *Phèdre*, est une tirade. Tirade aussi le long morceau débité par Oreste à la première scène d'*Andromaque*. En argot de théâtre, la tirade devient une *tartine*. Dans la comédie en vers, où les récits de ce genre sont généralement moins longs, et même encore dans la tragédie, lorsqu'ils sont dans le même cas, on leur donne volontiers le nom de *couplets*.

TIRER LA FICELLE. — D'un chanteur qui, au théâtre, ou parce qu'il commence à perdre la voix, ou parce qu'une indisposition passagère lui enlève une partie de ses moyens, éprouve de la difficulté à atteindre les notes élevées d'un morceau et n'y parvient qu'à grand' peine et avec des efforts visibles, on dit qu'il tire la ficelle. L'origine de cette expression se perd dans la nuit des temps.

TITRES DE PIÈCES. — De tout temps, certains auteurs se sont ingéniés à donner à leurs pièces des titres étranges, destinés à piquer la curiosité du public ; d'autres, de très bonne foi et sans y chercher malice, ont fait

preuve en ce genre d'une excentricité naïve, soit par la nature, soit par la longueur des titres choisis par eux.

Nous nous bornerons à citer ici quelques exemples curieux. En 1579, Gabriel Bounin fait imprimer à Paris une tragédie ainsi intitulée : *la Défaite de la piaffe et de la piquorée et le Bannissement de Mars à l'introduction de Paix et de dame Justice;* l'année suivante, Thomas Le Cocq, prieur de la Trinité de Falaise et de Notre-Dame de Guibray, donne une autre tragédie dont voici le titre : *L'odieux et sanglant meurtre commis par le maudit Caïn à l'encontre de son frère Abel,* extrait du quatrième chapitre de la Genèse, tragédie morale à douze personnages, savoir : Adam, Ève, Caïn, Abel, Calmana, sœur et femme d'Abel, Debora, sœur et femme de Caïn, l'Ange, le Diable, Remords de conscience, le Sang d'Abel, le Péché, la Mort.

En 1621, un anonyme public à Troyes la pièce suivante : *les Amours de Zerbin et d'Isabelle, princesse fugitive, où il est remarqué les périls et grandes fortunes passées par ledit Zerbin, recherchant son Isabelle par le monde, et comme il est délivré de la mort par Roland;* en 1636, Grandchamp fait représenter à l'Hôtel de Bourgogne une tragi-comédie intitulée *les Aventures amoureuses d'Omphale, son combat, sa perte, son retour et son mariage;* en 1716, la Comédie-Italienne représente deux canevas dont l'un porte pour titre *Arlequin feint guéridon, momie et chat* ou *l'Apothicaire ignorant,* et l'autre *Arlequin feint vendeur de chansons, caisse d'oranger, lanterne et sage-femme;* en 1753, de Hesse donne au même théâtre un ballet intitulé *l'Amour piqué par une abeille et guéri par un baiser de Vénus...* Nous pourrions multiplier ces citations; il nous suffit de ces quelques exemples d'excentricité naïve ou volontaire. (Voy. Sous-titre.)

TOCCATA. — Voy. Airs a danser.

TOILE (LA). — C'est le rideau d'avant-scène, celui qui sépare de la salle le théâtre proprement dit, et qui reste baissé chaque fois que l'action dramatique est suspendue. Les lettrés lui donnent généralement le nom de *rideau;* le populaire l'appelle plus familièrement *la toile.*

TOILE DE FOND. — Synonyme de *Rideau de fond* (Voy. ce mot).

TOMBER. — Au théâtre, comme dans le dictionnaire, *tomber* signifie faire une chute, et faire une chute est l'antonyme d'avoir du succès. Il est rare qu'une pièce ou un acteur tombés tout d'abord se relèvent de cet échec ; cela se voit pourtant. Mais quand la chute est telle que ce relèvement est impossible, on dit que la pièce, ou l'acteur, est *tombé à plat.* Si la chute est caractérisée par de nombreux sifflets, on dit de l'une ou de l'autre qu'il est *tombé sous les sifflets.*

TORERO ou *TORÉADOR.* — Noms qu'on donne, en Espagne, à ceux qui combattent le taureau dans les courses publiques; il convient toutefois de distinguer entre le *toréador* et le *torero.* Celui-ci est le *matador* et combat de l'épée, à pied, tandis que celui-là, le *picador,* toujours à cheval, ne fait qu'escarmoucher de la lance pour irriter le taureau. Un *torero* en renom peut gagner 5 à 6,000 réaux par course, soit 1,500 francs de notre monnaie, sans compter les petits bénéfices ; mais il est vrai de dire qu'il y a une morte-saison pour la tauromachie, l'hiver.

Avant d'entrer dans l'arène, tous vont s'agenouiller devant une image ou une statue de la Vierge placée dans une petite chapelle, et lui font leurs dévotions ; car ces messieurs sont superstitieux comme des brigands calabrais... ou espagnols. Mais il y a un proverbe qui dit : *Fiate en la Virgen y no corras...,* dont voici, d'après M. Émile Maison, le sens littéral : « Fie-toi à la Vierge et ne cours pas... puis tu verras ce qui t'arrivera. » Cependant, il leur arrive souvent malheur; témoin El Rato, amputé d'une jambe et aussi célèbre que Pélage, le grand massacreur de Maures.

Parmi les plus célèbres toreros du temps présent, nous citerons Frascuelo et Lagartijo, qui sont des *espadas* (épées) sans rivaux dans toute la Péninsule ; nous disons *rivaux,* et non pas *rivales,* pour nous conformer à l'usage castillan.

Lagartijo et Frascuelo ont leurs partisans, comme autrefois Gluck et Piccinni. Bocaregra (le Sévillan) mérite aussi une place à part dans le livre d'or de la tauromachie. Parmi les *picadores*, El Francès vient en première ligne, ayant eu des centaines et encore des centaines de chevaux éventrés sous lui.

Les *toreros* sont d'ailleurs gens d'assez mauvaise compagnie, comme qui dirait des maquignons, très recherchés cependant par les gens du bel air. Aucuns sont la coqueluche des plus fières beautés. Un grand d'Espagne a plus de déférence pour un *torero* que pour un artiste ou un savant, si illustre soit-il. En veut-on une preuve ? La date est historique.

Le 18 juin 1875, un vendredi, s'il vous plaît !



Torero et Picador en costume de combat.

Frascuelo offrait un dîner de gala chez Fornos, le premier restaurateur de Madrid, aux ministres et aux grands du royaume. Étaient présents : M. le duc de Sesto, chef du palais de S. M. Alphonse XII ; M. Romero Robledo, ministre de l'intérieur ; M. Orovio, ministre de l'instruction publique, etc., etc. Frascuelo porta la santé du jeune souverain, et le duc de Sesto, au nom du roi, celle de l'amphitryon, « première espada des Espagnes et des Amériques, *y caballero muy complido*, et chevalier très accompli. »

Frascuelo s'est montré aux Parisiens, avec sa *cuadrilla*, lors de la représentation donnée au profit des inondés de Murcie, à l'Hippodrome, représentation à laquelle assistait également la reine Isabelle, devant qui notre *torero* s'inclina profondément. Toute l'Espagne est dans ce trait de mœurs : guerre civile et taureaux. C'est le legs de Ferdinand VII.

TOUR DE FAVEUR. — Dans les théâtres de Paris, les pièces sont généralement mises à l'étude et offertes au public d'après l'ordre de leur réception, de façon que chacune ait régulièrement son tour. Il peut arriver cependant qu'un directeur soit obligé de faire fléchir la règle, et, dans l'intérêt de son théâtre, c'est-à-dire dans l'intérêt de tous, de produire une pièce avant telle autre dont la réception est cependant antérieure. Cette pièce obtient ainsi ce qu'on appelle un tour de faveur.

TOURNÉE. — Il y a déjà longtemps que les acteurs en renom des principaux théâtres de Paris ont pris l'habitude de se faire accorder chaque année un congé d'un mois ou deux, non pour se reposer, comme on pourrait le croire, mais pour aller se joindre à certaines



Un combat à la barrière entre deux chevaliers, dans un tournoi.

troupes de province et donner des représentations qui pour eux sont généralement très fructueuses. Ils font ainsi des *tournées,* pendant lesquelles ils parcourent un plus ou moins grand nombre de villes. — On voit aussi maintenant des troupes s'organiser spécialement à Paris pour aller exploiter en province exclusivement une grande pièce à succès, dont l'auteur leur confie l'interprétation à l'exclusion de toute autre. Ces troupes font d'immenses tournées avec cet ouvrage, et se dissolvent ensuite, après avoir ruiné les pauvres directeurs de province, qui n'ont même plus la ressource de pouvoir jouer les nouveautés en vogue.

TOURNOI. — On ne saurait confondre le tournoi avec le carrousel. Tandis que celui-ci a toujours été un simple exercice équestre et parfaitement pacifique, le tournoi était un combat, qui, pour être courtois dans son principe,

n'en devenait pas moins parfois meurtrier, contre la volonté même de ceux qui y prenaient part. Le tournoi, institué dans le but de permettre aux nobles et aux chevaliers de faire montre de leur adresse et de leur valeur, était d'ailleurs soumis à des règles fixes, à une sorte de législation particulière.

Les tournois proprement dits sont d'origine essentiellement française, et cette origine remonte aux environs du dixième siècle. Ils doivent leur naissance, dit-on, à un chevalier nommé Geoffroy de Preuilly, qui régularisa les jeux armés des nobles de son temps et les soumit à des lois fixes, nécessaires pour un divertissement de ce genre, où, en dehors de ces conditions, de graves dangers pouvaient être courus par ceux qui y prenaient part. Il y avait deux sortes de tournois : les grands tournois, donnés par les souverains et les princes, et les petits tournois, donnés par les nobles



Henri II est frappé mortellement par la lance du comte de Montgomery, dans le fameux tournoi de la rue Saint-Antoine, en 1559.

d'un rang inférieur; mais dans tous on déployait le plus grand faste et la plus grande magnificence.

Les tournois, a dit un écrivain spécial, avaient le plus souvent lieu à l'occasion d'un mariage, d'une naissance, d'un traité de paix, etc. Le prince ou le seigneur qui se proposait d'en donner un, le faisait annoncer dans les villes et les châteaux par la voix de ses hérauts d'armes. A l'époque indiquée, les chemins se couvraient d'une foule nombreuse : nobles et non nobles accouraient de toutes parts, aussi avides de ce genre de spectacle que les Romains avaient pu l'être des jeux du cirque et de l'amphithéâtre. Dès leur arrivée au lieu de la fête, les combattants *faisaient de leur blason fenêtre*, c'est-à-dire arboraient leur bannière à la fenêtre la plus élevée de leur logis, et plaçaient leur écusson armorié sur un poteau planté devant la porte. Ils envoyaient en même temps leur heaume et leur écu aux seigneurs chargés de la police du tournoi, ou *juges du camp*, qui les exposaient dans un lieu où les dames allaient les visiter. Quand une dame avait reçu quelque offense de l'un d'eux, elle le *recommandait* en touchant son écu. L'accusation étant prouvée, le chevalier était puni et exclu de la fête. Les chevaliers admis à figurer comme acteurs dans les exercices, juraient entre les mains des juges d'observer fidèlement les lois du tournoi. Ils s'engageaient, entre autres choses, à ne se servir que d'*armes gracieuses* ou *courtoises*, c'est-à-dire de lances sans fer et d'épées sans pointe ni tranchant; à ne pas blesser le cheval de leur adversaire; à ne frapper qu'entre les quatre membres; à ne pas

se réunir plusieurs contre un seul; à ne pas attaquer celui qui aurait levé la visière de son casque ou dont le casque serait tombé, etc. Le lieu du tournoi consistait en une enceinte ou *lice*, formée d'une double barrière à hauteur d'appui, et dont un des côtés au moins était garni d'échafaudages de charpente formant des tribunes où se plaçaient les juges, les dames et les autres spectateurs illustres.

On distinguait dans les tournois plusieurs sortes d'exercices : le *combat à la foule* ou *trespignée* entre deux troupes de combattants à cheval; le *pas d'armes,* et *la castille,* où les deux groupes étaient soit à cheval, soit à pied; le *combat à la barrière,* où les deux partis étaient toujours à pied; la *joute à la lance,* qui avait lieu entre deux seuls cavaliers, etc. Bien que dans ces diverses sortes de combats toutes les précautions fussent prises pour éviter autant que possible les accidents, ceux-ci pourtant n'étaient pas rares, et ils devinrent nombreux à ce point que l'Église et les princes s'en émurent, et qu'à diverses reprises les tournois furent interdits, tantôt par l'autorité civile, tantôt par l'autorité religieuse. Mais on sait ce que peuvent les défenses de ce genre, lorsqu'il s'agit d'une coutume passée dans les mœurs, et surtout d'un divertissement en quelque sorte national, auquel chacun prend part soit comme acteur, soit comme spectateur. Pour ralentir la vogue des tournois, il ne fallut rien de moins que la blessure mortelle faite au roi Henri II, dans une joute à la lance, par le comte de Montgomery, son capitaine des gardes. Encore, comme nous le disions, ne fut-elle que ralentie, et vit-on peu d'années après Charles IX blessé à son tour, quoique moins grièvement, par la lance du duc de Guise. A partir de ce moment, les tournois furent définitivement abandonnés, et cédèrent la place aux carrousels.

TOURS DE GIBECIÈRE, DE GOBELETS, DE PASSE-PASSE. — Ce sont les tours que les escamoteurs de bas étage exécutaient autrefois sur les places publiques, en présence de la foule étonnée et naïve. Ces tours consistaient pour eux à faire passer et repasser rapidement de menus objets, tels que des muscades, d'un endroit dans un autre par l'effet de l'adresse et de l'agilité des mains. De là le nom de *tours de passe-passe*. Et comme ils se servaient pour cela de plusieurs gobelets sous lesquels ils faisaient passer tour à tour les objets, on disait aussi *tours de gobelets*. Enfin, comme leur petit matériel était contenu dans une gibecière qu'ils portaient sur eux, on disait encore *tours de gibecière*.

« TOUS! TOUS! » — C'est le cri par lequel la claque (car aujourd'hui le public véritable n'entre pour rien dans les manifestations de ce genre) rappelle, à la fin d'un acte ou d'une pièce, tous les acteurs qui ont pris part à son interprétation, afin de les « couvrir de bravos. » Jadis, le rappel était un honneur exceptionnel, accordé seulement, dans certaines circonstances particulières, à certains grands artistes, et par un public sincèrement enthousiaste. Aujourd'hui, on ne se contente plus de rappeler un comédien, on les rappelle « tous, » et ce soin est laissé à une claque stipendiée à cet effet. Mais la banalité même du fait lui enlève toute espèce de valeur; et quand les comédiens sont revenus, se tenant tous par la main, recevoir les bravos d'une claque en délire, ils n'ont pas de quoi être plus émus que le public qui a assisté sans y participer à cette petite fête de famille.

TRADITION, TRADITIONS. — On ne doit point confondre *la tradition* avec *les traditions*. La première, spéciale à la Comédie-Française, revêt un caractère de généralité, et se rapporte à la façon de parler, de dire, de comprendre et de jouer un rôle. Les traditions, qui sont de mise dans tous les théâtres, concernent certains jeux de scène d'un genre particulier, certains mouvements et même certains mots ajoutés à la mise en scène ou au texte primitifs, et qui sont destinés à obtenir un effet soit dramatique, soit le plus souvent comique, dont l'auteur n'avait pas conçu la pensée.

La tradition est le plus souvent insupportable, en ce sens que, si on l'observait à la lettre, elle pétrirait tous les comédiens dans le même moule et apporterait au théâtre la plus désolante uniformité. On voudrait l'imposer à des comédiens du talent le plus opposé, du tempé-

rament le plus divers, sans tenir compte du physique, des facultés, des aptitudes particuliers à chacun d'eux. Certainement l'art du théâtre, comme tous les autres arts, repose sur des lois générales, sur des données premières et raisonnées qui veulent être respectées; mais il y a loin de là à vouloir obliger tous les comédiens à marcher, à parler, à se mouvoir, à rire et à se moucher de la même manière. Les principes généraux de la diction théâtrale et de l'action scénique doivent assurément être inculqués aux jeunes comédiens; mais il ne faut pas les asservir à l'observance rigoureuse de détails puérils qui leur enlèverait toute initiative et toute originalité. C'est ce dont on ne se rend pas toujours suffisamment compte sur notre grande scène littéraire, où les nouveaux venus, à qui l'on oppose sans cesse « la tradition, » ont la plus grande peine à faire admettre dans leur jeu quelque nouveauté et quelque personnalité.

TRADUCTION. — On a donné en France, depuis deux siècles, un grand nombre de traductions d'œuvres dramatiques étrangères, soit d'après les auteurs anciens, soit d'après les modernes. Mais les étrangers ont mis bien plus encore à contribution notre théâtre, toujours si riche et si florissant, et, à l'heure actuelle, nos bons écrivains dramatiques peuvent dire qu'ils sont joués sur toutes les scènes du monde, car il ne se présente pas chez nous une pièce importante qu'elle ne soit traduite aussitôt dans diverses langues.

Un exemple curieux de traduction est celui qui nous est offert par l'*Andromaque* de Racine, qui fut jouée en italien à Paris, à la Comédie-Italienne, le 15 mars 1725. Voici ce que le *Mercure de France* disait à ce sujet : — « Le 15 mars 1725, les Comédiens-Italiens donnèrent la première représentation d'*Andromaca;* c'est une traduction très littérale en vers non rimés de la tragédie de Racine. Les principaux rôles d'Andromaque, d'Hermione, de Pyrrhus, d'Oreste et de Pylade étoient remplis par les demoiselles Silvia et Flaminia et par les sieurs Mario, Lelio et Dominique, habillés à la romaine. La pièce fut fort bien représentée, et cette nouveauté singulière a été goûtée de plusieurs personnes qui entendent parfaitement la poésie italienne, et qui sont à portée d'en sentir les beautés. Cette pièce fut imprimée sous le titre suivant : *l'Andromaca, tragedia del sig. Racine, transportata dal Francese en versi italiani.* Dans l'épître dédicatoire, adressée à Milord Peterborough, on apprend que plusieurs académiciens d'Italie ont concouru à faire cette traduction, que M. Fraguier a trouvée digne de l'original. C'est ainsi qu'il en parle dans l'approbation. » Et, de son côté, Riccoboni nous donne les détails suivants sur ladite traduction : — « L'*Andromaque* de M. Racine fut traduite en vers non rimés italiens par des seigneurs de la ville de Modène, qui la représentèrent dans le temps que les troupes du roi de France étoient en ce pays, vers 1700. Ce qu'il y a de particulier à la traduction de cette pièce, c'est que chaque acteur traduisit son rôle, et la scène entière où il se trouvait avec Andromaque ou Hermione. Le baron de Rangoni, envoyé du duc de Modène en France, étoit un des acteurs de cette pièce et jouoit le rôle d'Oreste. »

TRAGÉDIE. — Comme toutes les formes de l'art, la tragédie eut son enfance, ses transformations et son épanouissement. Laissons Chamfort nous retracer ses origines premières :

Le hasard et Bacchus donnèrent les premières idées de la tragédie en Grèce. Bacchus, qui avoit trouvé le secret de cultiver la vigne et d'en tirer le vin, l'enseigna à un certain Icarius, dans une contrée de l'Attique qui prit depuis le nom d'Icarie. Cet homme un jour rencontra un bouc qui faisoit du dégât dans ses vignes, l'immola à son bienfaiteur, autant par intérêt que par reconnoissance. Des paysans, témoins de ce sacrifice, se mirent à danser autour de la victime, en chantant les louanges du dieu. Ce divertissement passager devint un usage annuel, puis sacrifice public, ensuite cérémonie universelle, et enfin spectacle profane. Car, comme tout étoit sacré dans l'antiquité payenne, les jeux et les amusemens se tournèrent en fêtes, et les temples à leur tour se métamorphosèrent en théâtres. Mais cela n'arriva que par degrés. Les Grecs venant à se polir, transportèrent dans leurs villes une fête née du loisir de la campagne. Les poètes les plus distingués se firent gloire de composer des hymnes religieuses en l'honneur de Bac-

chus, et d'y ajouter tout ce que la musique et la danse pouvoient y répandre d'agrémens. Ce fut une occasion de disputer le prix de la poésie, et ce prix, au moins à la campagne, étoit un bouc, ou une outre de vin, par allusion au nom de l'hymne bachique, appelée depuis longtemps tragédie, c'est-à-dire chanson du bouc ou des vendanges. Ce ne fut, en effet, rien autre chose durant un long espace d'années. On perfectionna de plus en plus le même genre, mais on ne le changea pas. Il fit entr'autres la réputation de quinze ou seize poètes, presque tous successeurs les uns des autres.

Chamfort ajoute avec raison que ni dans ces hymnes, ni dans les chœurs qui les chantaient, on ne trouve aucune trace de la véritable tragédie. Comment se transforma-t-elle, en passant par les mains de Thespis, de Phrynicus, de Chérilus, pour en venir au point où nous la trouvons avec Eschyle, c'est ce qu'il serait bien difficile de dire. Il est certain, toutefois, que c'est Eschyle qui lui donna la forme régulière et puissante que l'on sait, et qu'après lui Sophocle et Euripide créèrent en ce genre d'incomparables chefs-d'œuvre. Après ces trois grands hommes, la tragédie, dont la forme est fixée, ne progresse plus et décline au contraire. Les Romains ne surent pas l'embellir. « Les Romains, dit Arnault, qui dans tant de genres de poésie ont donné des rivaux aux plus beaux génies de la Grèce, leur sont néanmoins bien inférieurs dans la tragédie, à en juger par celles qu'ils nous ont laissées. De la bouffissure, de la déclamation, un style antithétique et sentencieux, une action froide et languissante, quelques belles scènes gâtées par des beautés déplacées, voilà ce que nous offre leur théâtre héroïque : tout y est hors de nature, tout y est faux (1). »

C'est en France que la tragédie devait renaître, avec un éclat comparable à celui qu'elle avait eu dans la Grèce antique. Ici encore elle commença par bégayer, avant d'atteindre l'admirable perfection qu'on lui connut après un siècle. Jodelle, l'un des poètes de la Pléiade, obtint pourtant un immense succès en faisant représenter devant Henri II sa *Cléopâtre* (1552). Après lui vint Garnier, qui, de 1573 jusqu'à l'aurore du dix-septième siècle, régna en maître sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, et eut pour successeur Alexandre Hardy. Celui-ci, auteur de *huit cents* drames, « qui ne sont pas tous mauvais, » a dit un critique, occupa le théâtre jusqu'en 1632, époque où il fut détrôné par un homme qu'on ne détrônera pas, par Corneille. Il faut tenir compte pourtant des efforts de deux écrivains contemporains de Hardy, l'un, Du Ryer, fameux par sa tragédie de *Scévole*, l'autre, Mairet, par sa *Sophonisbe*. Tels sont les précurseurs de Pierre Corneille. Avec celui-ci, la tragédie française atteint son plus haut point de perfection, et devient l'admirable poème que l'on sait ; Rotrou, sans l'égaler, marche sur ses traces, et bientôt Racine, avec son vers enchanteur et plein d'harmonie, avec son incomparable sentiment de la scène, sait faire autrement et aussi bien que Corneille. Si *Polyeucte*, *le Cid*, *les Horaces* sont de merveilleux chefs-d'œuvre, on n'en saurait dire moins d'*Andromaque*, de *Britannicus*, d'*Iphigénie*, de *Phèdre* et d'*Athalie*. Voltaire viendra ensuite, et luttera parfois avec bonheur contre le souvenir écrasant des deux géants qui l'ont précédé, mais après lui et jusqu'à nos jours la tragédie ne trouvera que de bien pâles continuateurs de ceux qui lui ont donné un si magnifique éclat. Il faut cependant citer honora-

(1) Cette infériorité évidente des Latins à l'égard des Grecs en ce qui concerne la tragédie avait été constatée par Boileau dans son *Art poétique* (chant III) :

La tragédie, informe et grossière en naissant,
N'était qu'un simple chœur, où chacun en dansant,
Et du dieu des raisins entonnant les louanges,
S'efforçait d'attirer de fertiles vendanges.
Là, le vin et la joie éveillant les esprits,
Du plus habile chantre un bouc était le prix.
Thespis fut le premier qui, barbouillé de lie,
Promena par les bourgs cette heureuse folie ;
Et, d'acteurs mal ornés chargeant un tombereau,
Amusa les passants d'un spectacle nouveau.
Eschyle dans le chœur jeta les personnages,
D'un masque plus honnête habilla les visages,
Sur les ais d'un théâtre en public exhaussé,
Fit paraître l'acteur d'un brodequin chaussé.
Sophocle enfin, donnant l'essor à son génie,
Accrut encor la pompe, augmenta l'harmonie,
Intéressa le chœur dans toute l'action,
Des vers trop raboteux polit l'expression,
Lui donna chez les Grecs cette hauteur divine,
Où jamais n'atteignit la faiblesse latine....

blement au moins les noms de Marie-Joseph Chénier et d'Arnault, qui ont su parfois trouver de nobles accents tragiques. Au reste, on peut considérer la tragédie comme morte aujourd'hui ; elle a été détrônée par le drame moderne, soit en prose, soit en vers, tel que l'ont conçu Victor Hugo, Alexandre Dumas et les écrivains venus à leur suite.

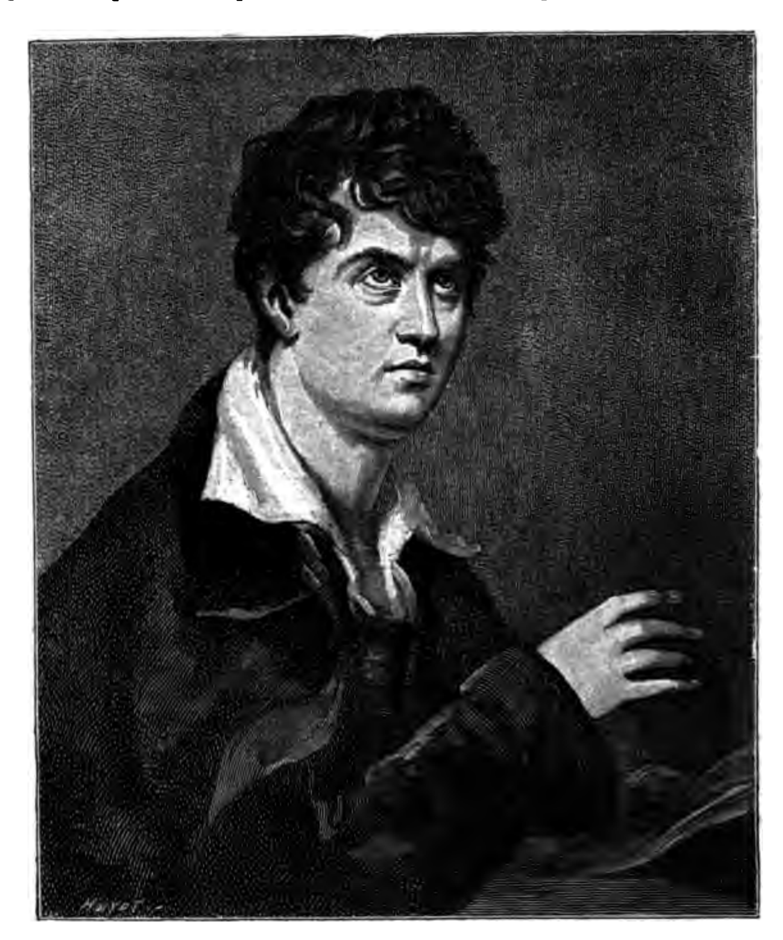
Je ne m'occuperai pas des tragiques étrangers ; Shakspeare, Calderon, Lope de Vega, Maffei, Schiller, sont de grands hommes, mais la place me manquerait pour parler d'eux comme il convient. Seulement, puisque je viens de rappeler le drame en prose, je dois mentionner certains essais singuliers qui ont été faits, au dix-septième siècle, de tragédies en prose.



Frontispice de l'édition originale de *la Mort de César*, tragédie de Scudéry représentée à l'Hôtel de Bourgogne en 1636.

Les deux premiers de ces essais émanent, à ma connaissance, d'un écrivain fantasque, Puget de la Serre, à qui Boileau n'épargna pas les brocards, mais qui, comme on va le voir, se souciait de la critique comme d'un fétu. Ce prétendu auteur dramatique, dont le talent était absolument nul, fit jouer en 1643 une tragédie en prose intitulée *Thomas Morus, chancelier d'Angleterre* ou *le Triomphe de la foi et de la constance.* Comme quelqu'un entreprenait un jour de lui adresser quelques critiques sur son œuvre, il répondit sans se troubler : — « On sçait que mon *Thomas Morus* s'est acquis une réputation que toutes les autres comédies du tems n'avoient jamais eue. M. le cardinal de Richelieu a pleuré dans toutes les représentations qu'il a vues de cette pièce. Il lui a donné des témoignages publics de son

estime, et toute la cour ne lui a pas été moins favorable que Son Éminence. Le Palais-Royal étoit trop petit pour contenir ceux que la curiosité attiroit à cette tragédie. On y suoit au mois de décembre, et, de compte fait, l'on tua quatre portiers la première fois qu'elle fut jouée. Voilà ce qu'on appelle de bonnes pièces. M. Corneille n'a point de preuves si puissantes de l'excellence des siennes, et je lui céderai volontiers le pas quand il aura fait tuer cinq portiers en un seul jour (1). » Notre homme au reste eut des imitateurs, car l'année 1645 vit éclore coup sur coup deux nouvelles tragédies en prose, l'une, *Bérénice*, de Du Ryer, l'autre, *Zénobie*, de l'abbé d'Aubignac, dont l'insuccès fut éclatant. C'est à propos de celle-ci, où d'Aubignac



Talma, l'un des plus grands tragédiens qui aient illustré la scène française. (1763-1826.)

se vantait d'avoir suivi de point en point les règles d'Aristote, que le prince de Condé s'écria qu'il savait bon gré à l'abbé d'avoir si bien observé les règles d'Aristote, mais qu'il ne pardonnait point aux susdites règles de lui avoir fait faire une si méchante tragédie.

Au reste, la tragédie en prose ne réussit pas à s'acclimater. Ce qu'on appelle *tragédie chrétienne*, ou *tragédie sainte*, ne fut guère plus heureux, et les exemples n'en sont pas plus

(1) Cette anecdote ne concorde guère avec celle que j'ai déjà rapportée, d'après les chroniqueurs, au mot *Prose*, sur Puget de la Serre. Je ferai remarquer qu'ici je n'invente rien ; mais cette seconde anecdote n'étant pas moins curieuse que la première, je la reproduis aussi, laissant au lecteur l'embarras du choix en ce qui concerne l'authenticité de l'une ou de l'autre.

nombreux. On ne connaît en ce genre que l'*Antioche* d'un religieux nommé Jean-Baptiste Lefranc (1625), la *Gabinie* de l'abbé Brueys (1699), le *Joseph* de l'abbé Genest (1710), et l'*Adrien* de Campistron. Enfin on eut aussi la *tragédie bourgeoise* avec le *Béverley,* de Saurin, qui fut joué en 1768 ; mais ceci se rapprochait beaucoup du drame moderne, tant par le sujet que par la façon dont il était traité. Pour terminer, je ferai remarquer qu'une des tragédies de Voltaire, et des plus célèbres, *Tancrède*, est écrite en vers à rimes croisées.

TRAGÉDIE LYRIQUE. — C'est la qualification qu'on donnait autrefois, en France, aux opéras du genre sérieux. Tous les ouvrages de Lully, la plupart de ceux de Rameau, ceux de Gluck, de Salieri, de Sacchini, étaient ainsi désignés. Ce n'est guère que depuis les dernières années du dernier siècle qu'on a renoncé à cette appellation, qui avait d'ailleurs alors sa raison d'être, certains autres ouvrages du répertoire de l'Opéra étant d'un genre non seulement tempéré, mais parfois complètement bouffe.



Brizard, l'un des plus illustres tragédiens français. (1721-1791.)

TRAGÉDIEN, TRAGÉDIENNE. — Acteur ou actrice qui joue particulièrement la tragédie. Parmi les plus grands tragédiens qu'ait produits la France, il faut citer Mondory, Sarrazin, Montfleury, Baron, Lekain, Brizard, Monvel, Talma, M[lles] Clairon, Dumesnil, Adrienne Lecouvreur, Raucourt, Georges, Duchesnois, etc. Plus près de nous on doit mentionner les noms de Ligier, de Beauvallet, et surtout de Rachel, dont, il y a quarante ans, l'incomparable talent a soulevé l'enthousiasme et l'admiration non seulement de Paris et de la France, mais de l'Europe entière et même du Nouveau-Monde. Aujourd'hui encore nous possédons, dans le genre de la tragédie, plusieurs artistes d'une incontestable valeur, entre autres

Mme Sarah Bernhardt et M. Mounet-Sully.

L'Angleterre et l'Italie ont fourni aussi nombre de tragédiens de premier ordre. Shakespeare a eu des interprètes merveilleux dans la personne de Garrick, de Macklin, de Kean, de Kemble, de Macready, pour ne citer que les plus fameux. Quant aux tragédiens italiens, le public français a pu apprécier, dans ces vingt dernières années, deux des plus justement célèbres, Mme Ristori et M. Rossi.

TRAGI-COMÉDIE. — Comme son nom l'indique, la tragi-comédie était une composition dramatique d'un genre mixte, en quelque sorte, écrite en vers, comme la tragédie, mais dont le dénouement n'était pas toujours funeste. « La tragédie, dit Chappuzeau, est une représentation grave et sérieuse d'une action funeste, qui s'est passée entre des personnes que leur grande qualité ou leur grand mérite relèvent au-dessus des personnes communes, et le plus souvent c'est entre des princes et des rois. La tragi-comédie nous met devant les yeux de nobles avantures entre d'illustres personnes menacées de quelque grande infortune, qui se trouve suivie d'un heureux événement. » La tragi-comédie prit naissance dès le seizième siècle, et fut en honneur jusque vers le milieu du dix-septième. Les premières pièces de ce genre qu'on trouve mentionnées dans le répertoire de nos théâtres sont *le Gouvert d'humanité,* de Dabundance (1544), *l'Homme justifié par la foi,* de Baran (1554), *les Enfants dans la fournaise,* de La Croix (1561), *Bradamante,* de Robert Garnier (1582), *Philandre,* de Charles Navières (1584), et *Radegonde,* de Du Souhait (1599). Parmi les auteurs de tragi-comédies nous trouvons Alexandre Hardy, Balthazar Baro, Mairet, Du Ryer, La Calprenède, Scarron, Gilbert, Scudéry, Quinault, Boyer, Guérin de Bouscal, Tristan l'Hermite, Pichon, Benserade, Du Rocher, Montfleury, Maréchal, Bois-Robert, et enfin Pierre Corneille et Rotrou. Après ces deux derniers, la tragi-comédie disparaît complètement devant la tragédie proprement dite.

TRAINÉES. — On appelle ainsi de petits appareils mobiles, destinés à éclairer, selon le besoin, telle ou telle partie de la décoration. Lorsque celle-ci est compliquée et accidentée, que plusieurs châssis peu élevés : terrains, petites fermes de paysage, bandes d'eau, etc., occupent la scène, ces divers objets, placés sur des plans différents, porteraient ombre les uns sur les autres si on ne les éclairait d'une façon particulière, en plaçant entre eux la lumière, presque à ras du plancher. On se sert pour cela des *traînées,* petites traverses d'une longueur variable auxquelles on adapte un cylindre creux percé de tout petits trous par où le gaz s'échappe en flammes minces et longues comme celles qui servent, dans les jours de grandes fêtes, aux illuminations des édifices publics. On trouve parfois dans l'emploi de ce procédé la source de très grands effets, qui peuvent varier à l'infini.

TRAITRES. — Voy. TROISIÈMES RÔLES.

TRANSFORMATION. — C'est le nom qu'on donne à certains changements de costume instantanés qui s'effectuent en scène, sous l'œil même du spectateur, sans que celui-ci puisse comprendre la nature du procédé employé à cet effet. Ce procédé, quoique ingénieux, est assez simple pourtant. L'acteur qui doit se transformer ainsi est revêtu d'un costume qui, quelle qu'en soit la disposition, n'est formé que de deux pièces, une devant, une derrière ; ces deux pièces sont réunies sur lui au moyen d'un fil formé d'une corde de boyau, qui, partant du pied et gagnant l'épaule par une série d'œillets, redescend ensuite le long des bras. L'extrémité supérieure de ce fil est arrêtée, au-dessous du cou, par un nœud ou une rosette que l'acteur défait lorsque le moment est venu, tandis que l'extrémité inférieure est terminée par un anneau. Au moment où la transformation doit s'opérer, l'acteur vient se placer à un endroit déterminé avec précision et marqué à la craie, un petit trappillon s'ouvre derrière lui, une main passant par ce trappillon saisit l'anneau auquel se relient les fils, et, quand la réplique arrive, l'acteur n'a qu'à dénouer le nœud qui retient par en haut le vêtement qui doit disparaître. Le machiniste placé sous le théâtre tire alors à lui l'anneau qu'il a saisi ; le vêtement disparaît instantanément par le trappillon, et l'acteur

apparaît sous le costume brillant que cachait celui sous lequel il s'était montré tout d'abord.

TRANSPOSER. — On appelle transposer le fait d'exécuter un morceau dans un ton différent de celui dans lequel il est écrit. Dans les théâtres de vaudeville ou d'opérette, l'orchestre est sous ce rapport à la discrétion des chanteurs, et parfois la transposition est instantanée. Si un chanteur est enroué, en effet, ou mal disposé, il fera dire au chef d'orchestre, au cours du spectacle, de transposer tel morceau d'un demi-ton ou d'un ton, pour faciliter sa voix. D'autres fois, c'est un artiste qui, reprenant un rôle créé par un autre, mais ayant la voix plus grave ou plus aiguë, fera transposer d'un ton, ou d'un ton et demi, parfois de deux tons, soit au-dessus, soit au-dessous, les morceaux qu'il a à chanter. Comme on ne saurait indéfiniment faire recopier ces divers morceaux dans des tons toujours différents, l'orchestre est obligé de transposer toujours à vue, selon le caprice ou les nécessités de chaque chanteur.

TRAPÈZE. — L'exercice du trapèze est l'un des jeux favoris des gymnastes et des acrobates qui se montrent dans les cirques et dans les spectacles de curiosités. On sait ce qu'est le trapèze : une machine de gymnase, suspendue en l'air, et formée de deux cordes verticales reliées, à leur extrémité inférieure, à un morceau de bois arrondi qui donne prise à la main du gymnaste et qui doit être saisi par lui. C'est à l'aide de ce seul instrument que certains acrobates exécutent des exercices véritablement prodigieux. On a vu des femmes, et même des enfants, montrer dans cet exercice une agilité, une souplesse et une adresse merveilleuses, doublées d'une grâce et d'une élégance que les hommes n'atteignent que bien rarement. Le dessin qui accompagne cet article a justement été pris, sur nature, au Cirque Fernando, d'après une jeune femme qui se distinguait d'une façon toute particulière dans le jeu du trapèze.

TRAPPE. — Les trappes sont les endroits du plancher de la scène par lesquels paraissent ou disparaissent instantanément, à la vue du spectateur, soit un personnage, soit un objet plus ou moins volumineux, soit parfois toute une machine décorative portant dix, vingt, trente personnes et plus. Le plancher d'un théâtre, essentiellement mobile, est divisé régulièrement, à chacun de ses plans, en un certain nombre de trappes et trappillons (Voy. PLANCHER) ; mais comme il arrive souvent que, pour les besoins d'une pièce, on a besoin d'ouvertu-



Jeune femme faisant l'exercice du trapèze.

res beaucoup plus grandes que celles des trappes régulières, qui ne mesurent guère plus d'un mètre de largeur, on transforme le plancher à l'endroit voulu pour obtenir ces ouvertures, ces trappes d'une dimension exceptionnelle. Le plancher, en effet, doit se prêter et se prête à tout, et sa division sous ce rapport est essentiellement variable.

Selon le besoin, les trappes sont de forme carrée, oblongue, quelquefois ronde, et l'on a dit avec raison que dans un théâtre bien machiné leur nombre est parfois si grand que le plancher semble découpé à jour. Il va sans dire

que, malgré cela, celui-ci reste toujours parfaitement uni, que les trappes ne s'ouvrent que juste au moment nécessaire, et que, une fois opérée l'évolution pour laquelle s'est faite cette ouverture, elles se referment aussitôt de la façon la plus exacte et la plus parfaite. Voici d'ailleurs comment on procède : la trappe étant fermée par un coulisseau très solide qui se trouve au niveau du plancher, lorsque le moment est venu où une apparition doit se produire par le dessous du théâtre, le coulisseau glisse rapidement dans une rainure, laisse ouverte la place qu'il occupait et livre ainsi passage au personnage ou à l'objet qui doit apparaître ; celui-ci est porté par un plateau de bois qui a la dimension exacte de la trappe et qui est lui-même supporté par un fort châssis mis en mouvement à l'aide d'un jeu de contrepoids ; lorsque le personnage s'est avancé sur la scène ou que l'objet a été enlevé, le plateau redescend vivement, et le coulisseau, reprenant sa place, vient de nouveau boucher la trappe. S'il s'agit, au contraire, d'une disparition, on n'a recours qu'à la seconde partie de l'opération : c'est-à-dire que la trappe a été préalablement bouchée par le plateau mobile, et que, le moment venu de faire disparaître le personnage ou l'objet qui doit s'enfoncer sous terre, le plateau se baisse, la disparition s'opère, et le coulisseau revient occuper sa place ordinaire.

TRAPPE ANGLAISE. — Ceci est un système de trappes soit horizontales, soit verticales, c'est-à-dire pratiquées dans le sol ou dans un châssis de décors, et qui présente un caractère particulier. Ce genre de trappe a été imaginé en Angleterre, et le succès en a été très grand à Paris quand on l'y a vu fonctionner. Il est ainsi décrit par J. Moynet : — « Un solide bâti avec deux volets ou une porte à deux battants, voilà toute la machine ; mais les détails méritent toute notre attention. Chacun des volets est divisé suivant sa largeur en un certain nombre de feuilles reliées ensemble par une toile collée sur la face postérieure ; sur cette toile viennent s'appliquer une série de lames d'acier très flexibles, dont l'extrémité est fixée solidement sur le bâti ; les deux volets sont ainsi maintenus dans le plan du châssis ; si un corps lourd arrivant avec rapidité, un homme qui court, par exemple, se précipite au milieu, les deux volets céderont facilement, puis ils reprendront rapidement leur place primitive, aussitôt l'homme passé ; les lames d'acier, qui auront cédé en se courbant, se redresseront immédiatement en ramenant les volets de la trappe dans leur position première. Si l'acteur a passé très vite, on ne verra pas l'ouverture ; c'est ce qui a toujours lieu quand ce passage s'effectue au travers du sol, le poids de l'acteur précipitant sa chute. Telles sont les trappes anglaises. On peut obtenir avec leur secours de grands effets : mais la bonne volonté et la prestesse des acteurs sont nécessaires. »

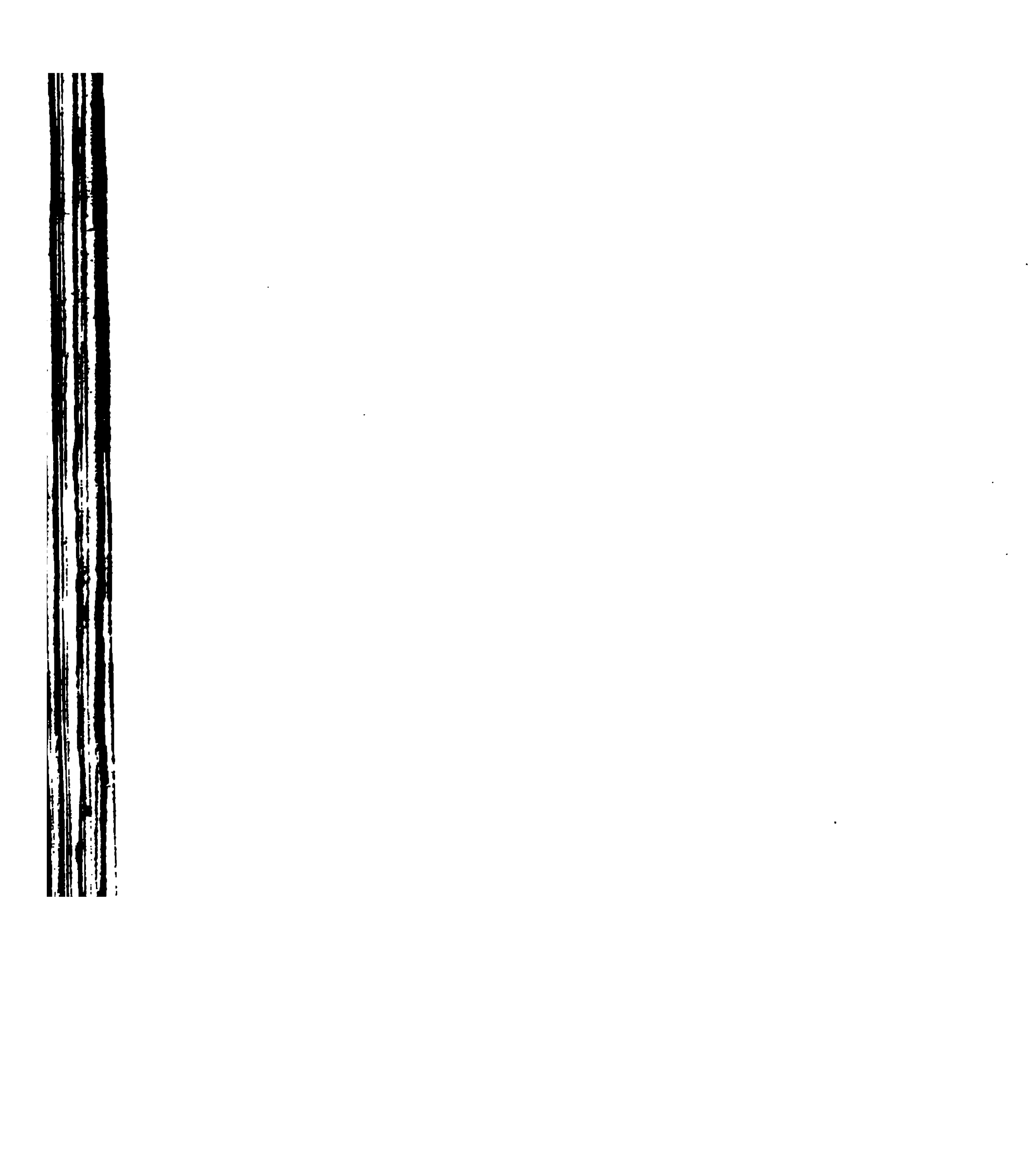
TRAPPILLONS. — Les trappillons sont des trappes très étroites, qui, au nombre de deux ou trois à chaque plan, peuvent s'ouvrir sur toute la largeur de la scène sans laisser de solution de continuité, de façon à livrer passage aux fermes de toutes dimensions, même à celles qui forment fond de décor, fermes qui sortent toujours des dessous.

TRAVESTIS. — Voy. Rôles travestis.

TRAVESTISSEMENT. — Le travestissement est un changement de costume très rapide, mais qu'il ne faut pas confondre avec la transformation. Tandis que celle-ci, qui n'est d'usage que dans les féeries et les pièces fantastiques, s'opère instantanément sous les yeux du public et par des moyens exceptionnels, le travestissement, qui n'a rien de surnaturel, se fait par des procédés ordinaires et en dehors de la vue du spectateur. Mais comme l'acteur ou l'actrice chargé d'un rôle à travestissements n'aurait pas le temps d'aller rejoindre sa loge pour revêtir un nouveau costume lorsqu'il lui faut, parfois dans le cours d'un seul acte, se montrer sous deux, ou trois, ou quatre aspects différents, on lui construit, dans une des coulisses, une sorte de loge provisoire, entourée d'un paravent, qui contient tous les vêtements et les objets dont il a besoin et dans laquelle il se déshabille et se rhabille rapidement, à l'abri des regards indiscrets. (Voy. Rôles a tiroirs.)



PLANCHE XXXV. — Jeu et mécanisme d'une trappe par laquelle un personnage paraît instantanément sur la scène.



TRÉPIGNEMENTS. — Une des manifestations caractéristiques de l'enthousiasme des spectateurs. Lorsque la satisfaction de ceux-ci ne connaît plus de bornes, ils ne se contentent plus d'applandir avec les mains, ils applaudissent avec les pieds, afin de témoigner leur contentement d'une façon plus bruyante. Pour être sincère cependant, nous devons constater que les trépignements, de même que certains aboiements d'un caractère sauvage, sont uniquement le fait d'une claque en délire, qui cherche à gagner honnêtement son argent.

TRÉTEAUX. — On sait que les saltimbanques des foires ont, sur le devant de leur baraque, une sorte de plate-forme élevée sur



Virginie Déjazet, dans l'un de ses costumes de *la Douairière de Brionne*, où elle jouait un rôle à travestissements.

des tréteaux et formant une espèce de scène extérieure sur laquelle viennent faire la parade ceux qui sont chargés d'amorcer le public et d'attirer les badauds. C'est là ce qui fait dire de certaines pièces et de certains acteurs, qui se font remarquer par un comique bas, vulgaire et grossier, que ce sont des farces et des pîtres dignes des tréteaux.

TRIALS. — Emploi d'opéra-comique qui tient son nom de celui du premier artiste qui a été appelé à le remplir. Antoine Trial (frère de Jean-Claude Trial, qui fut directeur de l'Opéra) entra dans la troupe de la Comédie-Italienne en 1764, à l'époque où ce théâtre transformait son genre et commençait à s'adonner à la comédie lyrique. « Bon musicien,

dit Fétis, acteur intelligent et plein de finesse, il sut faire oublier les défauts de sa voix grêle et nasillarde, et créa en France, aux applaudissements du public, l'emploi de chanteurs sans voix auquel il a donné son nom dans l'opéra-comique. » En réalité, les trials sont des ténors comiques, dont les rôles sont plus importants au point de vue du talent scénique que du chant proprement dit. C'est dans cet emploi qu'il faut classer ceux d'André dans *l'Épreuve villageoise*, du Grand Cousin dans *le Déserteur*, de Bertrand dans *les Rendez-vous bourgeois*, de Dickson dans *la Dame blanche*, de Cantarelli dans *le Pré aux Clercs*, de Dandolo dans *Zampa*, d'Ali Bajou dans *le Caïd*, etc., etc. Depuis la disparition de l'excellent Sainte-Foy, qui avait succédé lui-même à un artiste fort distingué, Féréol, l'emploi des trials n'a pas encore retrouvé, à l'Opéra-Comique, un titulaire digne de lui.

TRICOTETS. — Voy. AIRS A DANSER.

TRILOGIE. — On appelait ainsi, chez les Grecs, une série de trois tragédies où figuraient les mêmes personnages principaux, qui rappelaient les exploits et les actions d'un seul héros, de façon que l'ensemble de ces trois pièces formât comme un seul grand drame composé de trois actions successives et juxtaposées, représentant différentes phases de la vie de ce héros. C'est à Eschyle, dit-on, qu'on doit l'invention de ce poème dramatique; tout au moins en a-t-il donné un exemple admirable dans son *Orestie*, qui comprend les tragédies intitulées *Agamemnon, les Choéphores* et *les Euménides*. Lorsque la trilogie était suivie d'un drame satyrique relatif au même sujet, l'ensemble des quatre pièces constituait une tétralogie (Voy. ce mot).

Victor Hugo a employé pour un de ses drames, *les Burgraves*, la qualification de trilogie, en en expliquant ainsi l'emploi dans sa préface : — « La division et la forme du drame une fois arrêtées, l'auteur résolut d'écrire sur le frontispice de l'œuvre, quand elle serait terminée, le mot *trilogie*. Ici, comme ailleurs, trilogie signifie seulement et essentiellement poëme en trois chants, ou drame en trois actes. Seulement, en l'employant, l'auteur voulait réveiller un grand souvenir, glorifier autant qu'il était en lui, par ce tacite hommage, le vieux poète de *l'Orestie*, qui, méconnu de ses contemporains, disait avec une tristesse fière : *Je consacre mes œuvres au temps;* et aussi peut-être indiquer au public, par ce rapprochement bien redoutable d'ailleurs, que ce que le grand Eschyle avait fait pour les titans, il osait, lui, poète malheureusement trop au-dessous de cette magnifique tâche, essayer de le faire pour les burgraves. »

La série des trois pièces justement célèbres de Beaumarchais : *le Barbier de Séville, le Mariage de Figaro, la Mère coupable,* peut être considérée comme une trilogie. Enfin, il faut citer aussi la grande trilogie de Schiller, *Wallenstein,* composée de trois grands drames et qui a rendu son nom si célèbre.

TRIO. — Mot italien qui a passé dans la langue française. Dans le drame lyrique, dans l'opéra-comique ou dans l'oratorio, le trio est un morceau à trois voix soutenues par l'orchestre. — Dans un concert instrumental, le trio est une composition à trois instruments conçue dans la forme du quatuor et du quintette.

TRIPOT COMIQUE (LE). — Ceci est un terme de dédain que certains critiques du dix-huitième siècle, entre autres le trop fameux baron de Grimm et les rédacteurs des *Mémoires secrets*, appliquaient, par manière de mépris, à la réunion des acteurs de la Comédie-Française. Ces messieurs, qui n'étaient après tout que ce qu'on appellerait aujourd'hui de simples *reporters*, le prenaient de haut avec des artistes de la taille des Lekain, des Préville, des Monvel, des Dazincourt, des Brizard, des Fleury, des Contat, des Raucourt et des La Chassaigne. Pour eux, la réunion de tous ces artistes incomparables ne formait autre chose qu' « un tripot comique. » On peut leur pardonner : le souvenir de ces comédiens illustres reste la gloire du pays qui les a vus naître, tandis que la littérature du baron de Grimm et consorts demeure un recueil de cancans artistiques sans autre valeur que celle des quelques renseignements qu'on y peut puiser.

TRITAGONISTE. — Les Grecs qualifiaient ainsi l'acteur qui se voyait chargé d'un rôle de troisième ordre dans l'exécution d'une œuvre théâtrale. (Voy. PROTAGONISTE et DEUTÉRAGONISTE.)

TRIVELIN. — L'un des types les plus célèbres de l'ancienne comédie italienne, se rapprochant tout à la fois d'Arlequin, de Scapin, de Brighella, de Mezzetin, et comme eux tous représentant un valet astucieux, intrigant, spirituel et rusé. Ce caractère fut introduit en France par un acteur de grand talent, Domenico Locatelli, qui vint à Paris vers 1645 et y mourut en 1671, et dont les frères Parfait parlent en ces termes (*Histoire de l'ancien théâtre italien*) : — « Comme on ignore totalement la vie privée de cet acteur, il faut se contenter de savoir par la tradition que Locatelli a été excellent dans le genre qu'il avoit adopté au théâtre, que ce genre étoit celui d'un intri-



Trivelin, d'après une vignette du dix-septième siècle.

gant spirituel, tantôt valet et tantôt aventurier, qu'il jouoit sous l'habit et le masque d'Arlequin, mais qu'il ne portoit point de batte, comme ce dernier. »

TROIS (LES) REPRÉSENTATIONS D'AUTEUR. — Quelque profonde qu'ait été la chute d'une pièce nouvelle, quelque fâcheuse que puisse être l'impression produite par elle sur les spectateurs, l'auteur a toujours le droit d'exiger qu'on en donne au moins trois représentations. Le public, en effet, peut être mal disposé à une première audition, une cabale a pu être montée contre l'ouvrage, et, bien que le fait se soit produit rarement, on a vu des exemples d'une pièce se relevant, d'une façon éclatante, de l'échec qu'elle avait subi le premier soir. C'est pourquoi, d'après un usage depuis longtemps établi, tout ouvrage, même tombé, doit être joué trois fois au moins, à moins que l'auteur lui-même ne juge à propos de le retirer.

TROISIÈMES ROLES. — Classe de rôles masculins qui forment un emploi difficile, souvent ingrat et qui réclame beaucoup d'habileté de la part du comédien, celui-ci devant sauver le côté odieux du personnage qu'il est appelé à représenter, et, tout en en accentuant fortement le caractère général, glisser plutôt qu'appuyer sur certains détails qui parfois feraient cabrer le spectateur. Ces rôles, en effet, sont caractérisés par la seconde appellation de *traîtres*, qu'on leur donne souvent, et, dans le drame et dans le mélodrame, où on les nomme aussi *tyrans,* ils acquièrent une grande importance. L'ancien répertoire classique n'a guère connu ce genre de rôles, bien qu'on y classe parfois celui du comte dans *la Fausse Agnès,* de Destouches ; mais il me semble que le premier type du véritable troisième rôle est celui de Bégearss dans *la Mère coupable.* Dans le répertoire moderne, je crois qu'on peut faire rentrer dans cet emploi don Salluste de *Ruy Blas* et le comte de *Diane de Lys,* de même que Saltabadil du *Roi s'amuse.* Mais au beau temps du drame et du mélodrame, il n'était pas une pièce de ce genre qui ne contînt un *troisième rôle* ou un *traître* caractérisé. Au commencement de ce siècle, deux artistes notamment, Stockleit et Defrêne, se rendirent fameux aux boulevards dans cet emploi, et firent la fortune des terrifiants chefs-d'œuvre de Hapdé, de Caigniez et de Guilbert de Pixérécourt. Plus près de nous, c'est-à-dire il y a une quarantaine d'années, trois excellents comédiens, Surville à la Gaîté, Raucourt à la Porte-Saint-Martin, Chilly à l'Ambigu, s'étaient fait une spécialité de ces rôles véritablement fort difficiles, qui leur valaient les injures des spectateurs naïvement passionnés du parterre et du paradis ; ceux-ci ne manquaient jamais de les traiter à haute voix de *lâche!* de *canaille!* et de *misérable!* lorsqu'ils les voyaient sur le point de faire un mauvais coup ; et quand, à la fin de la pièce, la morale longtemps outragée retrouvait enfin tout son prestige par le châtiment inattendu du traître, la salle entière poussait un cri de satisfaction, et quelques-uns s'écriaient, en le voyant tomber sous le poignard vengeur : *Ah! le gredin! ne le manquez pas! c'est bien fait!* Tant il est vrai qu'au théâtre pour le moins, le crime doit toujours être puni et la vertu récompensée.

TROTTOIR (LE GRAND). — D'où vient cette locution bizarre, et comment peut-elle avoir pris naissance ? J'avoue que je l'ignore absolument. Tout ce que je puis dire, c'est que l'on désignait ainsi naguère, entre comédiens, tout le haut répertoire classique, tragique et comique, cette collection de chefs-d'œuvre qui font la gloire de la France et qui pendant si longtemps ont été l'apanage exclusif de la Comédie-Française. Le grand trottoir comprenait les œuvres de Corneille, de Molière, de Racine, de Regnard et de leurs successeurs.

TROU DU SOUFFLEUR. — Voy. SOUFFLEUR (Trou du).

TROUBADOURS, TROUVÈRES. — Troubadours et trouvères ont joué le même rôle en France, et dans un livre du genre de celui-ci il est difficile de les séparer. Les uns et les autres doivent être considérés comme les créateurs de la poésie française, avec cette différence que les troubadours, fils du midi, écri-

vaient en langue d'*oc*, tandis que les trouvères, enfants du nord, se servaient de la langue d'*oïl*. Leurs noms ont d'ailleurs la même origine, et viennent pour les premiers du languedocien *trobar*, et pour les seconds du français *trover, trouver,* qui ont la même signification. Dans ses *Recherches sur la France,* Estienne Pasquier dit que « les poëtes provençaux étoient appelés troubadours à cause des inventions qu'ils trouvoient. »

Nous n'avons à nous occuper ici que sommairement des troubadours et des trouvères, et seulement en raison de leurs relations avec les jongleurs et ménestrels, par lesquels ils se faisaient suivre parfois, afin de leur faire exécuter et réciter ou chanter les poésies dont ils étaient les auteurs. La différence entre les uns et les autres était nettement établie, et un vieux poète la caractérisait en ces termes :

Cil chante bien, c'est un *jongleur;*
Cil dit beaux mots, c'est un *trouveur.*

C'est au moyen âge, à partir du onzième siècle, que commença à prendre naissance l'art des troubadours et des trouvères. Leur histoire appartient à celle de notre littérature et de notre poésie; nous n'en retiendrons que ce qui a trait au sujet qui nous occupe, au *côté spectacle,* qui leur était nécessaire pour se faire connaître et répandre leurs œuvres. « L'art du troubadour, au quatorzième siècle, a dit Kastner, devint, sous l'influence des lois académiques de l'institution des Jeux floraux, la *gaie science* ou le *gai savoir,* attendu qu'on mettait tous ses soins à *trouver,* c'est-à-dire à imaginer des choses jolies, agréables, récréatives et amoureuses. Ce fut vers le onzième siècle que les trouvères et les troubadours se répandirent dans les châteaux et les principales cours de l'Europe, dont ils firent les délices. Ils prenaient part surtout à l'exécution des spectacles accompagnés de danses et de musique qui avaient lieu entre les divers services d'un repas, et que, pour cette raison, on appelait *entremets.* Ces espèces d'intermèdes dramatiques étaient surtout en usage dans les grandes fêtes nommées *tinel* ou *cours plénières,* qu'on célébrait à l'occasion des mariages des souverains ou de leurs enfants, et ils n'étaient même pas bannis de certaines solennités consacrées par la religion ou par la coutume locale. Les trouvères et les troubadours se rendaient de tous côtés à ces fêtes. Ils voyageaient isolément, chacun pour son compte, quand, doués d'une égale habileté dans plusieurs parties de leur art, ils pouvaient se passer de leurs confrères. Quelquefois ils formaient de petites associations dont chaque membre exerçait une industrie spéciale. Il arrivait ainsi qu'un troubadour menait avec lui ses ménestrels et ses jongleurs, à peu près comme on a vu dans la suite le maître de danse se faire accompagner par le ménétrier qui joue de la flûte ou racle du violon. » Ceci suffit pour faire apprécier la distance qui séparait les troubadours et les trouvères des jongleurs et des ménestrels.

TROUPE. — En France, on donne ce nom de troupe à toute compagnie de comédiens réunie soit à leurs risques et périls, c'est-à-dire *en société* (ce qui aujourd'hui est absolument exceptionnel), soit sous la conduite et la responsabilité d'un directeur entrepreneur, pour l'exploitation d'un ou de plusieurs théâtres. Ce nom de troupe est ainsi appliqué, aussi bien à celle de la Comédie-Française ou de l'Opéra, qu'à celle du théâtre de la plus infime ville de province.

Pour ce qui concerne précisément la province, il y a des troupes *sédentaires*, c'est-à-dire celles qui, desservant le théâtre d'une grande ville, telle que Lyon, Bordeaux, Le Havre, Marseille, etc., ne quittent point cette ville et ne font point de voyage, et les troupes dites *ambulantes*, parce qu'elles exploitent plusieurs villes dans le cours d'une seule saison et sont presque toujours en voyage. C'est ce qu'on appelait, au dix-septième siècle, *troupes de campagne.* On distingue aussi les troupes de province d'autre façon, et, selon le genre qu'elles représentent, on désigne les unes sous le nom de *troupes d'opéra*, parce qu'elles ne jouent que l'opéra et l'opéra-comique, et les autres sous le nom de *troupes de comédie*, parce qu'elles jouent la comédie, le vaudeville et le drame.

A Paris ou en province, on appelle *tête de troupe* la réunion des premiers emplois, des artistes les plus importants, de ceux qui sont

aimés du public et qui exercent sur lui une influence incontestable ; par contre, on englobe dédaigneusement sous la désignation assez étrange de *troupe de fer-blanc*, *troupe de carton*, l'ensemble des emplois secondaires, des comédiens de peu de valeur ou sans valeur appréciable, avec lesquels pourtant il faut bien remplir les cadres.

TROUS DU RIDEAU. — Ce sont deux petits trous qui sont pratiqués à droite et à gauche du rideau d'avant-scène, à hauteur d'homme, de façon que, lorsque ce rideau est baissé, on puisse voir de la scène, en appliquant l'œil à l'un de ces trous, ce qui se passe dans la salle.

TROUVÈRES. — Voy. TROUBADOURS.

TRUC. — Il est assez malaisé de définir, même au point de vue général, ce que c'est qu'un truc. En fait, le truc est une chose insaisissable, et le mot qui représente cette chose semble seulement donner l'idée d'un procédé mécanique par lequel on opère, au théâtre, l'apparition, la disparition, la modification ou la transformation d'un individu ou d'un objet quelconque, sans que le spectateur, surpris par la rapidité de l'opération, puisse se rendre compte des moyens employés pour l'obtenir.

Très varié et presque infini dans ses applications, le truc est simple ou compliqué, *bon enfant* ou rusé, presque toujours mystérieux et inexplicable pour l'œil le plus curieux et le plus attentif. Il s'applique d'ailleurs, comme je l'ai dit, soit à des objets matériels, soit à des êtres animés, soit à des décors ou fragments de décors. Dans *les Pilules du Diable*, — il en faut toujours revenir à ce modèle des féeries, — on trouvait toute une étonnante série de trucs, tous plus curieux les uns que les autres. Truc la transformation de Babylas en dindon ; truc l'allongement du nez de Magloire, qui s'étirait d'un pied ; truc la descente du balcon d'Isabelle, qui la rapprochait de son amant ; truc la multiplication indéfinie des lanternes ; truc la fourche qui, perçant le ventre de Magloire, lui ressortait par le dos ; truc les chaises qui disparaissaient au moment où l'on voulait s'asseoir pour reparaître d'un autre côté ; truc les deux boutiques de l'apothicaire et du marchand de vin, qui prenaient la place l'une de l'autre ; truc la maison qui se retournait, et qui paraissait reposer sur son toit ; truc l'enflure phénoménale de Seringuinos et, un peu plus tard, le *raccommodage* du personnage dont on rapportait les membres épars et qui, à mesure qu'on rassemblait ceux-ci, s'animait, reprenait vie et se mettait à marcher devant le public. Tout cela, et bien d'autres choses encore, c'est le suc, c'est le fond même de toute féerie, qui, comme l'indique cette qualification, repose sur un élément fantastique et merveilleux qu'il faut faire en sorte de rendre réel aux yeux du public.

Il fut un temps où il existait à Paris ce qu'on pourrait appeler des fabricants de trucs, c'est-à-dire des gens qui passaient une partie de leur temps à inventer, à imaginer des trucs nouveaux, ingénieux et inconnus, à en construire les maquettes, et qui s'en allaient ensuite chez un producteur, j'allais dire chez un auteur en renom, pour lui soumettre et faire fonctionner devant lui leurs petits chefs-d'œuvre. L'écrivain (?) faisait son choix dans tout cela, achetait la propriété de quelques-unes de ces inventions vraiment curieuses, et fabriquait lui-même ensuite une féerie dans laquelle il faisait entrer ces trucs, qu'on n'avait plus qu'à construire en grand d'après les maquettes.

Je ne saurais mieux terminer cet article qu'en reproduisant, d'après J. Moynet, l'explication d'un truc très ingénieux qui fit un grand effet, il y a une trentaine d'années, dans un joli opéra de Grisar, *les Amours du Diable* représenté au Théâtre-Lyrique :

> L'héroïne de la pièce paraissait dans un palanquin d'un aspect très léger, construit de façon à ôter toute idée de double fond, et porté sur les épaules de quatre esclaves ; tout à coup l'actrice fermait deux rideaux de soie ; les rideaux se rouvraient presque aussitôt, l'actrice avait disparu. Où avait-elle passé ? Or, ceci se faisait en pleine lumière, sur l'avant-scène parfaitement éclairée. Cette disparition fut longtemps inexpliquée, et excita pendant un grand nombre de représentations une légitime curiosité. L'explication en était cependant

fort simple. Les supports du palanquin étaient d'apparence fort grêle, le couronnement ne présentait lui-même aucune épaisseur pouvant renfermer une personne, les quatre colonnettes, tubes de métal, renfermaient des contrepoids dont les fils passaient par de petites poulies placées au sommet, et venaient prendre un cadre formant le dessus du coussin de soie sur lequel était couchée l'actrice. Au moment où les rideaux se fermaient, un des porteurs, machiniste costumé, lâchait le fil de retraite; le cadre entraîné par les contrepoids montait dans la partie supérieure, dont le dôme très aplati et fait de cartonnage très léger épousait la forme de la personne qui venait s'y loger. Le milieu de ce dôme, en toile métallique, laissait passer l'air pour que l'actrice pût respirer. Le mouvement s'opérait très rapidement, et, au moment où il était accompli, un fil tiré par un des porteurs ouvrait les rideaux. Tous les moyens que fournit la peinture avaient été employés pour que les colonnettes et le



Le truc de l'homme à qui l'on coupe la tête, et qui continue de marcher.

dôme présentassent à la vue moins d'épaisseur qu'ils n'en avaient réellement. Les porteurs, choisis parmi des hommes robustes, s'en allaient allégrement aussitôt la disparition. L'illusion était complète.

TRUFFALDIN. — Un des types de la comédie italienne, et qui semble avoir été imaginé dès son origine, car on le rencontre dès avant le milieu du seizième siècle, dans la troupe fameuse de Ruzzante, sous le nom de *Truffa* (le fourbe), ce qui suffirait à indiquer qu'il représentait l'éternel valet rusé, coquin et menteur. Plus tard, et sous le diminutif de *Truffaldin,* il devint comme une sorte de variété du caractère d'Arlequin et jouit d'une grande popularité. Il fut joué d'ailleurs par divers artistes de grand talent, notamment à Venise, vers le milieu du dix-septième siècle, par un chef de troupe nommé Sacchi, qui était un excellent comédien. Carlo Gozzi, l'adorable poète dramatique qui était le fournisseur de la troupe de

Sacchi, a donné un souvenir à lui et à ses compagnons : — « On ne reverra plus, dit-il, de Truffaldin comme Sacchi, plus de Brighella comme Zanoni, plus de Tartaglia comme Fiorilli, ce Napolitain plein de feu, justement célèbre dans toute l'Italie; plus de Pantalon comme Darbès, ce comique à volonté contenu ou impétueux, majestueusement bête, et si vrai que le bourgeois vénitien croit se mirer sur la scène quand il voit ce modèle parfait de ses ridicules. La Smeralda était un ange pour la grâce, une mouche pour la légèreté. Avec trois mots, ces gens-là auraient su faire toute une scène à mourir de rire. Jamais ils n'auraient souffert qu'une pièce tombât du premier coup Ils en auraient plutôt fabriqué une autre sur le-champ, et il fallait qu'on eût ri pour son argent, car ils étaient honnêtes, et du diable s'ils voulaient rendre le prix des billets. J'ai vécu avec eux pendant dix ans, au milieu du bruit des querelles, des tempêtes, des injures, et avec tant de plaisir que je ne donnerais pas ces dix



Turlupin.



Gros-Guillaume.

années pour tout le reste. Ils auraient brûlé Venise pour moi. Hélas ! tout a une fin. L'extinction et la dispersion de la troupe ont été pour moi un grand chagrin... »

TURLUPINADES. — Les turlupinades étaient de grosses farces que les trois joyeux compagnons : Turlupin, Gros-Guillaume et Gauthier-Garguille, jouaient ensemble avant d'appartenir à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, et qu'ils continuèrent de représenter entre eux lorsqu'ils eurent été incorporés à celle-ci. Cette incorporation eut lieu de la façon suivante, d'après ce que rapporte de Léris

Gauthier-Garguille, Gros-Guillaume et Turlupin étoient garçons boulangers du fauxbourg Saint-Laurent à Paris ; sans étude, mais avec de l'esprit : ils étoient amis, et s'étant mis en tête de faire la comédie, ils composèrent des pièces ou des fragmens comiques qu'on a nommées depuis *Turlupinades :* ils prirent des habits convenables aux caractères où ils s'étoient destinés. Ils louèrent un petit jeu de paulme, qui existe encore à la porte Saint-Jacques : ils avoient un théâtre portatif, et

des toiles pour leur servir de décorations. Ils jouoient depuis une heure jusqu'à deux, sur-tout pour les écoliers, et le jeu recommençoit le soir; le prix du spectacle étoit de deux sols six deniers par tête. Les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne s'étant plaints au cardinal de Richelieu que trois bateleurs entreprenoient sur leurs droits, S. E. voulut juger de ce différend pas ses yeux. Ils furent mandés au Palais-Royal, où ils reçurent ordre de jouer dans une alcôve. Ils se surpassèrent dans la scène de Gros-Guillaume en femme, fondante en larmes pour appaiser la colère de Turlupin son mari, qui, le sabre à la main, menaçoit à chaque instant de lui couper la tête sans vouloir l'écouter; scène d'une heure entière, dans laquelle cette femme, tantôt debout, tantôt à genoux, lui disoit mille choses touchantes, et tentoit tous les moyens de l'attendrir. Au contraire le mari redoubloit ses menaces. — « Vous êtes une masque, lui disoit-il, je n'ai point de compte à vous rendre, il faut que



Gauthier-Garguille.

je vous tue. — Eh! mon cher mari, reprit-elle, je vous en conjure par cette soupe aux choux que je vous fis hier manger, et que vous trouvâtes si bonne. » A ces mots, le mari se rend, et le sabre lui tombant des mains : — « Ah! la carogne, dit-il, elle m'a pris par mon foible, la graisse m'en fige encore sur le cœur, » etc.

Ce spectacle, tel qu'on peut se le figurer, plut au cardinal. Il fit venir les comédiens, et leur reprochant qu'on sortoit toujours triste de la représentation de leurs pièces, il leur ordonna de s'associer ces trois acteurs comiques.

Aujourd'hui on donne le nom de *turlupinades* à certaines charges un peu forcées, à certains lazzis d'un bas comique, auxquels se livrent des acteurs plus soucieux d'exciter le rire d'une façon même grossière que de faire preuve de bon goût, et qui rappellent le jeu burlesque de Turlupin et de ses compagnons.

TYRANS. — Variété du genre *troisièmes rôles* (Voy. ce mot).

U

UNITÉS (Les Trois). — Unité de temps, unité de lieu, unité d'action, telles étaient, au gré des anciens, les règles fondamentales du théâtre, et Aristote a disserté sur ce sujet tout à son aise, aussi bien qu'Horace. Boileau lui-même n'a pas hésité à construire là-dessus un de ces brefs aphorismes dont il avait le secret :

> Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Bien que cette théorie classique ait été observée par les pères de notre théâtre, on doit remarquer que Corneille eut quelque peine à s'y soumettre, car un de ses contemporains fait observer à propos de sa troisième pièce, *la Veuve,* qu' « elle n'est pas plus régulière que ses deux premières pour l'unité de lieu, » et qu' « à l'égard du temps elle renferme un espace de cinq jours, cet illustre auteur ne pouvant encore se soumettre à la règle rigoureuse des vingt-quatre heures. » C'est à Mairet, dit-on, et à sa *Sophonisbe* (1629) qu'on doit la première observation de cette dernière : « Cette *Sophonisbe* de Mairet, dit un chroniqueur, fut la première pièce où la règle des vingt-quatre heures fut observée ; et comme il falloit, dit-on, faire agréer ce changement aux comédiens, qui imposoient alors la loi aux auteurs, le comte de Fiesque se chargea de leur en parler ; il communiqua leur consentement à Mairet, qui fit sa tragédie renfermée dans cet espace de tems. »

Un écrivain théâtral imprimait ceci en 1824 :

> Notre poétique théâtrale est tant soit peu bégueule ; elle prescrit tyranniquement trois règles, que son intolérance nous défend de violer, sous les peines portées contre les barbares et les fauteurs du mauvais goût. Unité de temps, unité de lieu, unité d'action sont les conditions du beau, conditions *sine quà non* au Parnasse d'Aristote. Les partisans exclusifs du genre classique raillent avec une supériorité assez plaisante ceux de nos auteurs dramatiques qui, pour élargir les voies où marchent la Melpomène et la Thalie françaises, cherchent à s'affranchir des limites rigoureuses dans lesquelles les unités les ont circonscrits. Cette prétention des classiques de notre pays fait sourire les Allemands, les Italiens, les Espagnols, les Portugais et les Anglais, qui, cédant moins aux règles géométriques du théâtre des anciens qu'aux inspirations de la nature, composent des ouvrages que chez nous on appelle *monstrueux*, parce qu'ils sont hors de nos habitudes. Shakespeare, Schiller, Gœthe, Addison, Ottway, Calderon, Moratin et Lope de Vega sont condamnés par notre orgueil national, qui veut, quand nous sommes les seuls à genoux devant Bossu, Le Batteux et l'abbé d'Aubignac, que nous ayons seuls du bon goût et de la raison.

Au moment où ces lignes étaient écrites, l'école romantique préparait sourdement ses batteries et s'apprêtait à secouer, avec la vigueur que l'on sait, la théorie vermoulue des trois unités antiques, qui ne furent pas de force à résister à cet assaut et passèrent bientôt à l'état de souvenir.

UOMO (*Primo*). — « Premier homme. » On appelait ainsi en Italie, au dix-huitième siècle et dans les premières années de celui-ci l'emploi tenu dans les théâtres lyriques par les sopranistes (Voy. ce mot), emploi qui était en effet le premier emploi masculin, comme celui de *prima donna* était le premier emploi féminin. La coutume barbare qui avait donné lieu à cet emploi n'existant plus, fort heureusement, le *primo uomo* a fait place au premier ténor.

UTILITÉS. — Les rôles rentrant dans la catégorie des utilités formeraient plutôt une sorte de fonction dramatique qu'ils ne consti-

tuent un emploi véritable. Un emploi, en effet, comprend un ensemble de rôles caractéristiques, tandis que les utilités se composent de rôles de tout genre et de peu d'importance, presque accessoires, qui peuvent être joués par le premier venu ayant seulement une certaine connaissance de la scène. Quoi qu'il en soit, l'emploi des utilités, qui revient à un acteur mâle, n'est connu qu'en province; les troupes lyriques ne le connaissent point, ou plutôt ici il prend le nom de *coryphées*.

V

VALETS. — L'emploi des valets, qui formait une grande partie de celui qu'on appelle aujourd'hui les premiers comiques, comprenait, dans l'ancien répertoire, tous les rôles de la grande livrée. C'est dans les valets que se sont rendus célèbres les Préville, les Dazincourt, les Dugazon, les Monrose et tant d'autres brillants acteurs. (Voy. LIVRÉE.)

VARIATION. — En matière de danse, *variation* est synonyme d'*écho* (Voy. ce mot). C'est un pas dansé par une danseuse ou un danseur seul.

VASES DE THÉATRE. — On sait quelles étaient la vastitude et les immenses proportions des théâtres des Grecs. Pour que la voix des acteurs pût être entendue distinctement dans toutes les parties de semblables édifices, on dut employer des moyens particuliers, et Vitruve nous signale spécialement l'usage de certains vases d'airain ou de poterie qu'il appelle *echeia*, et qui, placés en des endroits cachés sous les degrés de l'amphithéâtre, servaient à la répercussion de la voix. Voici les détails qu'on trouve à ce sujet dans l'*Encyclopédie* :

Lorsque les Grecs eurent bâti des théâtres solides et d'une vaste étendue, ils s'apperçurent que la voix de leurs acteurs ne pouvoit plus porter jusqu'au bout; ils résolurent d'y suppléer par quelque moyen qui en pût augmenter la force et en rendre les articulations plus distinctes. Pour cela, ils s'avisèrent de placer dans de petites chambres, pratiquées sous les degrés du théâtre, des *vases* d'airain de tous les tons de la voix humaine, et même de toute l'étendue de leurs instrumens, afin que tous les sons qui partoient de la scène pussent ébranler quelqu'un de ces vases, suivant le rapport qui étoit entr'eux et profiter de leur consonance pour frapper l'oreille d'une manière plus forte et plus distincte.

Ces vases étoient faits dans des proportions géométriques, et leurs dimensions devoient être tellement compassées, qu'ils sonnassent à la quarte, à la quinte les uns des autres, et formassent ainsi tous les autres accords jusqu'à la double octave. Il faut entendre par leurs dimensions leur hauteur, leur largeur, leurs différens degrés et la courbure de leur évasement. On les arrangeoit ensuite sous les gradins du théâtre dans des proportions harmoniques, et il falloit qu'ils fussent placés dans leurs chambres de manière qu'ils ne touchassent point aux murailles, et qu'ils eussent tout-au-tour, et par dessus, une espèce de vuide.

Vitruve ne nous apprend point quelle figure ils avoient; mais comme il ajoute qu'ils étoient renversés et soutenus du côté de la scène par des coins de demi-pié de haut, il y a bien de l'apparence qu'ils avoient à peu près la forme d'une cloche ou d'un timbre de pendule, car c'est la plus propre au retentissement dont il s'agit.

Pour les chambres où ils étoient placés, il y en avoit treize sous chaque étage de degrés, et comme elles devoient être disposées de manière qu'il y eût entre elles douze espaces égaux, il falloit qu'elles fussent situées dans le milieu de ces étages, et non pas au bas comme le marque M. Perrault, à cause des portes et des escaliers qui se trouvoient au-dessous. Aussi Vitruve dit expressément que si le théâtre n'a qu'un étage de degrés, ces chambres doivent être placées dans le milieu de sa hauteur, et qu'il faut les disposer de même dans les autres étages, si le théâtre en a plusieurs; car il y en avoit jusqu'à trois rangs dans les grands théâtres, dont l'un étoit pour le genre enharmonique, l'autre pour le cromatique, et le troisième pour le diatonique, et dont les vases étoient par conséquent arrangés suivant les différentes proportions de ces trois genres de musique.

Toutes ces chambres, au reste, devoient avoir par en bas des ouvertures longues de deux piés et larges d'un demi-pié, pour donner passage à la voix, et il falloit que leurs voûtes eussent à peu

près la même courbure que les vases, pour n'en point empêcher le retentissement. Par ce moyen, dit Vitruve, la voix s'étendant du centre à la circonférence, ira frapper dans la cavité de ces vases, et les ébranlant suivant leur consonance, en sera non seulement rendue plus forte et plus claire, mais encore plus douce et plus agréable.

VAUDEVILLE. — En même temps qu'il s'altérait dans sa forme, ce mot voyait modifier profondément sa signification première. Le vaudeville, d'abord simple chanson satirique, s'appelait primitivement *vau de Vire,* du lieu de sa naissance, et c'est par corruption qu'on en a fait *vaudeville.* « Vers 1520, dit Georges Kastner, dans le vau de Vire, en basse Normandie, un brave ouvrier foulon, nommé Olivier Basselin, impatient du joug de l'étranger, composa des chants satiriques contre les Anglais qui voulaient envahir le royaume. Ces chansons, qui respiraient un ardent patriotisme, coururent le val ou vau de Vire, c'est-à-dire la vallée de Vire dans le Bocage normand, et se répandirent sur toute l'étendue du territoire français, en conservant le nom qu'elles tenaient du lieu de leur origine. Au bout d'un certain temps, le souvenir de cette source étymologique se perdit, et le nom primitif fut changé en celui de *vaudeville,* non sans avoir subi des modifications qui ont souvent égaré le linguiste. »

Il n'est pas un lettré qui ne connaisse les jolis vaux-de-vire d'Olivier Basselin et ceux de Jean le Houx, dont on a fait de nombreux recueils, et qui donnèrent naissance à la petite chanson, au vaudeville populaire, que Boileau rappelait ainsi en parlant de la satire, mère de l'un et de l'autre :

D'un trait de ce poème en bons mots si fertile,
Le Français, né malin, forma le vaudeville,
Agréable indiscret qui, conduit par le chant,
Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant :
La liberté française en ses vers se déploie;
Cet enfant du plaisir veut naître dans la joie.

Satirique avant tout, le vaudeville était souvent politique, et plus d'une mazarinade lui emprunta sa forme svelte et légère. Il affolait la ville et déridait la cour, puis bientôt il s'élança sur la scène, où il se trouvait dans son véritable élément. Toutes les pièces de l'ancien Opéra-Comique de la Foire, toutes ses fantaisies, toutes ses parodies étaient cousues de vaudevilles, petites chansons composées d'un ou de plusieurs couplets généralement écrits sur des airs connus. Je dis « généralement, » et non pas toujours, comme l'ont prétendu à tort certains chroniqueurs; car il arrivait souvent aussi qu'on écrivait pour les vaudevilles de la musique nouvelle, et, au dix-huitième siècle, certains musiciens se sont fait un nom dans ce genre de compositions, entre autres Mouret, Quinault le comédien, Gilliers et Blavet.

Un peu plus tard, les pièces de ce genre, qu'on qualifiait d'abord d' « opéras-comiques, » devinrent des « pièces en vaudevilles, » puis des « comédies mêlées de vaudevilles, » puis des « comédies-vaudevilles, » et enfin, pour abréger, des « vaudevilles. » C'est ainsi que le contenant finit par se substituer au contenu, et qu'on en vint à donner le nom de vaudeville à des pièces qui contenaient des vaudevilles, c'est-à-dire des couplets. Ce genre de pièces, qui, sous des qualifications diverses, a charmé le public français pendant cent cinquante ans, est dédaigné et délaissé depuis un quart de siècle. Mais rien ne dit que nous ne le reverrons pas, et j'inclinerais même à croire que sa résurrection n'est pas aussi éloignée qu'on le pourrait penser.

VAUDEVILLISTE. — C'est le nom qu'on donnait, alors que le vaudeville était florissant, aux écrivains dramatiques qui s'adonnaient particulièrement à cette forme théâtrale. Parmi les vaudevillistes fameux, il faut citer d'abord Scribe, le plus fécond et le plus ingénieux d'entre tous, puis Bayard, Mélesville, Cogniard frères, Rougemont, Désaugiers, Brazier, Ancelot, Carmouche, Paul Duport, Dupeuty, Lambert Thiboust, Clairville, Laurencin, Piis, Barré, Radet, Desfontaines, Henri Dupin, Mazères, Duvert, Lauzanne, Rochefort, Dumersan, F. de Courcy, Théaulon, Vanderburg, Ferdinand Langlé, Armand Dartois, Bouilly, etc.

On ne saurait oublier non plus les anciens et gais vaudevillistes du théâtre de la Foire au dix-huitième siècle, qui n'étaient autres que Piron, Collé, Gallet, Lesage, Fuzelier, d'Orneval, Ta-

connet, Vadé, Laffichard, Carolet, Gueullette, Favart, Autreau, Pannard, Fagan, Laujon, et tant d'autres qu'il serait impossible de nommer.

VEDETTE. — La vedette est un produit moderne de la vanité des comédiens, et ne date guère de plus de trente ou quarante ans. Elle consiste en ceci que le nom de l'acteur qui en est l'objet est placé *en vedette* sur l'affiche, en tête de celle-ci, et avant même le titre de l'ouvrage représenté, de façon qu'il frappe immédiatement l'œil du lecteur le plus inattentif. Cette particularité est devenue de la part de certains comédiens une des conditions de leur engagement, et elle est même débattue et exigée par eux avec toutes sortes de détails du ridicule le plus achevé. C'est ainsi que quelques-uns veulent non seulement être en vedette, mais y être avant tous ceux de leurs camarades qui doivent partager cet avantage; que d'autres veulent non seulement être les premiers en vedette, mais prétendent que leur nom soit inscrit sur une ligne séparée, à part et au-dessus de ceux de leurs confrères; que d'autres enfin veulent que leur nom soit imprimé en caractères différents, plus gros, et vont jusqu'à stipuler rigoureusement et sérieusement, sur leurs traités, la hauteur de ces caractères et la place spéciale que leur nom doit occuper sur l'affiche. Il faut bien avouer que chez le comédien qui s'occupe ainsi de tels détails, il y a au moins autant du charlatan que de l'artiste.

VENTRILOQUE. — On appelle ainsi certains individus doués de la faculté de changer à volonté le son de leurs voix, et qui, simulant une conversation entre deux personnages, par l'emploi alternatif de leur voix naturelle et de cette voix factice produisent la plus singulière illusion. Un nommé Valentin, qu'on avait surnommé *l'homme à la poupée,* obtenait de grands succès à Paris, il y a une quarantaine d'années, en jouant des scènes avec une poupée qu'il tenait sur ses bras comme un petit enfant et avec qui il avait les conversations les plus burlesques. Ce nom de ventriloque vient de ce que la voix en question semble, lorsqu'on est auprès de celui qui en fait usage, sortir du ventre ou de l'estomac, et même s'articuler dans ces cavités. En réalité, l'art du ventriloque consiste à savoir modifier sa voix naturelle, de façon à en obtenir des variations dans le ton et dans les inflexions.

VERS. — Dans les commeemncents de notre théâtre, le public ne voulait admettre que les pièces en vers, au moins pour les ouvrages importants. Molière en fit à ses dépens l'expérience, et il pensa voir sombrer l'un après l'autre *Don Juan* et *l'Avare* pour les avoir écrits en prose. C'est son exemple qui amena un changement dans les coutumes, et qui fit enfin tolérer la prose (Voy. ce mot).

Il n'est pas besoin de dire que le répertoire de notre grande scène littéraire comprend, depuis deux siècles et demi, c'est-à-dire depuis Corneille et Rotrou, un grand nombre de pièces en vers. Pour une immense partie, ces ouvrages sont écrits en alexandrins, et aujourd'hui ce vers est le seul qui soit usité au théâtre. Mais au dix-septième et au dix-huitième siècle, la coupe de l'alexandrin n'était pas la seule employée; certaines pièces étaient en vers de dix syllabes, entre autres *l'Amour Victorieux,* de Hardy (1618), *Aristène,* de Troterel (1626), *Licoris,* de Basire (1631), *l'Enfant prodigue* (1736), *Nanine* (1749) et *l'Écueil du sage,* de Voltaire (1762), *les Méprises*, de Palissot (1762), etc. On avait aussi, surtout au seizième et au dix-septième siècle, d'assez nombreuses pièces en vers de huit syllabes, témoin *Eugène* ou *la Rencontre,* de Jodelle (1552), *les Esbaïs*, de Jacques Grévin (1560), *le Muet insensé*, de Leloyer (1579), *les Écoliers*, de François Perron (1589), *la Chaste Bergère*, de La Roque (1609), *Gillette*, de Troterel (1619), *le Sourd*, de Desmarets (1639), *le Mariage de rien*, de Montfleury (1660), *le Cartel de Guillot* ou *le Combat ridicule*, de Chevalier (1660), *Lubin* ou *le Sot vengé*, de Raymond Poisson (1661), *les Galans ridicules*, de Chevalier (1662), *Colin-Maillard*, de Chappuzeau (1662), *Champagne coiffeur*, de Boucher (1662), *la Désolation des filous*, de Chevalier (1662), *le Duel fantasque* ou *les Valets rivaux*, de Rosimond (1668). Puis on avait (et c'étaient les plus nombreuses) les pièces en vers libres, qui se jouaient aussi bien à la Comédie-Italienne qu'à la Comédie-Fran-

çaise, et parmi lesquelles il faut compter, outre l'*Amphitryon* de Molière, *Phaéton*, de Boursault, *la Métempsycose des amours* et *Céphale et Procris*, de Dancourt, *le Roi de Cocagne*, de Legrand, *le Retour de Mars*, de Lanoue, *les Mécontens*, de la Bruère, *la Critique*, *le Badinage*, *les Etrennes*, *les Œillets doux*, *le Je ne sçai quoi*, *les Talens à la mode*, *la Fête d'Auteuil*, *la Folie du jour* et *la Frivolité*, de Boissy, *l'Hyver*, de d'Allainval, *Amour pour amour*, *le Rival de lui-même*, *l'École des mères* et *l'Amour castillan*, de La Chaussée, *le Billet perdu*, de Desmahis, *l'École amoureuse*, de Bret, *la Fermière*, de Fagan, *les Lacédémoniennes*, de Mailhol, *l'Impromptu de Thalie*, de Sedaine, *l'Orpheline léguée*, de Saurin, *Dupuis et Desronais*, de Collé, et bien d'autres dont les titres ne sauraient trouver place ici. Quelques-uns des poèmes de nos anciens opéras-comiques étaient écrits aussi en vers libres, et cette forme poétique leste et pimpante, pleine de grâce surtout lorsqu'elle était traitée par un écrivain tel que Favart, s'avoisinait merveilleusement avec la musique. De nos jours, un librettiste fort distingué, Th. Sauvage, a fait revivre avec bonheur le vers libre dans l'opéra-comique, et l'on peut voir avec *le Caïd*, *Gille ravisseur*, *le Toréador*, s'il a su y réussir.

VERVE. — Qualité qu'il est plus facile d'apprécier que de caractériser, de comprendre que d'analyser. Ce qu'on appelle la verve, au théâtre, est un composé de chaleur et de gaîté, de mordant et d'entrain, de vivacité et de légèreté, qui donne du montant au jeu de l'acteur, le met en communication directe avec le public et excite la bonne humeur de celui-ci. La verve est indispensable dans les emplois gais, et elle est la première qualité qu'on doit exiger des comiques, des soubrettes et des duègnes.

VIEUX JEU. — Dans tous les arts, et surtout dans les arts d'interprétation, il est, à côté des vérités éternelles et fondamentales, certains détails d'exécution qui sont sujets au caprice de la mode, qui se renouvellent en quelque sorte périodiquement et qui veulent toujours être mis au goût et au ton du jour. C'est ce dont certains artistes d'un talent secondaire ne se rendent pas suffisamment compte; ils ne changent rien à leur jeu tout en vieillissant, ne modifient rien à leur manière d'être, et bientôt se trouvent en complet désaccord avec le ton courant de l'art et avec ce qui se fait autour d'eux. C'est de ceux-là qu'on dit qu'ils ont *le vieux jeu*.

VILLES SÉDENTAIRES. — On qualifie de cette façon singulière, grâce à une ellipse (villes à troupes théâtrales sédentaires), les villes de départements qui entretiennent des troupes permanentes, troupes qui ne voyagent point et les desservent uniquement. Sous l'empire de l'ancien régime théâtral administratif, un petit nombre de villes seulement, parmi les plus peuplées, étaient désignées pour posséder des troupes sédentaires. Ce furent d'abord Lyon, Bordeaux, Marseille, Rouen, Lille, Strasbourg, Nantes, Toulouse, Montpellier, Brest, Versailles, puis, plus tard, Nîmes, Metz, Nancy, Besançon, Rennes, Amiens, Angers, Caen, Calais, Dijon, Grenoble, Saint-Étienne, Avignon, etc. A cette époque, où tout était réglementé, un très petit nombre de ces villes avaient la faculté de posséder deux théâtres, — jamais plus! — sur l'un desquels on jouait l'opéra et la comédie, tandis que l'autre était réservé au drame et au vaudeville. Ces villes étaient Lyon, Bordeaux, Marseille, Rouen et Toulouse. Aujourd'hui, avec le régime de liberté théâtrale tel qu'il a été rétabli en 1864, chaque ville peut avoir autant de théâtres qu'elle le désire, et ces théâtres peuvent jouer le genre qui leur convient. (Voy. ARRONDISSEMENT THÉATRAL.)

VIOLON CONDUCTEUR. — Voy. RÉPÉTITEUR.

VIRTUOSE. — C'est ainsi que l'on appelle les musiciens soit chanteurs, soit surtout instrumentistes, qui se font remarquer par leurs grandes qualités de mécanisme et par leur habileté à vaincre toutes les difficultés pratiques de l'exécution musicale. Il s'ensuit donc qu'un virtuose très habile peut n'être qu'un

médiocre artiste considéré au point de vue du goût, du style et du vrai sentiment musical. Hâtons-nous de dire qu'il est de grands chanteurs et de grands instrumentistes qui sont en même temps de fort habiles virtuoses. « C'est Molière, dit Castil-Blaze, qui, le premier, a francisé le mot (italien) *virtuoso*, que M[me] de Motteville employait, il est vrai, mais en italien, en parlant de la célèbre cantatrice Leonora Baroni, attachée à la musique du roi Louis XIII. »

VIRTUOSITÉ. — Grande habileté à exécuter toutes les difficultés possibles, dans la musique vocale ou dans l'instrumentale.

VIS COMICA. — Ces deux mots latins, extraits incorrectement d'une épigramme de César, ont été faussement traduits par la *force comique,* et on les applique journellement à tout écrivain scénique qui fait preuve d'un grand sentiment comique. Aucun glossateur de Molière n'a manqué de déclarer qu'il était au suprême degré doué du *vis comica.* Or l'épigramme de César, qui s'appliquait à Térence, et dans laquelle il exprimait le regret que le talent comique du poète brillât plus par l'agrément que par la force, est ainsi conçue :

Lenibus atque utinam scriptis adjuncta foret vis,
Comica ut æquato virtus polleret honore!

« On parle toujours du *vis comica,* a dit à ce sujet Sainte-Beuve ; l'expression est tirée de cette épigramme latine de César. Mais la phrase, mieux lue et mieux ponctuée, ne laisse pas subsister cette association de mots que sépare une virgule ; le *comica,* au lieu d'aller à *vis,* se rapporte au substantif qui suit, à *virtus*, qui n'a plus le même sens. C'est égal, le *vis comica* est en circulation et y restera, nonobstant la meilleure leçon. Ce sont des erreurs qu'il est plus commode de garder que de corriger. Plût à Dieu qu'il n'y en eût pas de plus grosses ! » Et l'on continuera de dire de M. Labiche, et de M. Augier, et de M. Sardou, qu'ils possèdent un *vis comica* irrésistible.

VISITES. — Au dix-septième siècle, nos comédiens étaient souvent appelés à aller donner quelque représentation chez un grand personnage. C'est ce qu'ils appelaient « aller en visite. » Le fameux registre de Lagrange mentionne de nombreuses représentations de ce genre, que la troupe de Molière donnait soit chez le duc de Roquelaure, soit chez le duc de Mercœur ou le maréchal d'Aumont, soit chez Fouquet au temps de sa grandeur, et Chappuzeau, dans son *Théâtre François*, signale ainsi cette coutume : — « Les comédiens sont quelquefois apelez en visite, ou à la ville, ou à la campagne, quand un prince ou une personne de qualité veut donner chez soy le divertissement de la comédie. Alors on fournit à la troupe de carrosses et de toutes choses nécessaires ; il y a ordre de la recevoir très civilement, on luy fait caresse, et elle ne s'en retourne jamais que très satisfaite, chacun se piquant de se montrer honneste et libéral aux comédiens, qui, de leur côté, n'épargnent rien pour donner de la satisfaction à tout le monde. Ils ne consultent pas s'il leur en coûte beaucoup, et s'ils reçoivent des douceurs de la cour et de la ville, s'ils touchent de l'argent et du Roy et du public, ils n'en abusent pas, ils s'en font honneur, et c'est à qui des acteurs et des actrices aura des habits plus magnifiques. »

VOIR A LA CHANDELLE. — On sait combien le théâtre est fertile en surprises, et combien, malgré toute l'expérience possible, il est difficile de juger la valeur scénique d'une pièce avant son apparition devant le public, au grand jour de la rampe. Tel ouvrage sur lequel, avec toute apparence de raison, on fonde un grand espoir, éprouve une chute lamentable ; tel autre, au contraire, qu'on ne monte qu'à regret, produit sur le spectateur l'impression la plus heureuse et la plus inattendue. Ce n'est pas d'aujourd'hui que ces mécomptes se produisent, et nous en avons pour preuve ce vieux dicton théâtral, qui était en cours il y a plus de deux cents ans lorsqu'on parlait d'une pièce dont on hésitait à présager le sort : *Il faudra voir cela à la chandelle,* c'est-à-dire la rampe allumée et le public assemblé. La chandelle a disparu, mais l'expression est restée, et l'on s'en sert encore tous les jours.

VOIX. — L'ensemble de tous les sons qu'un être humain peut tirer de son gosier constitue ce qu'on appelle sa voix, qu'il peut, au point de vue de l'art, employer soit à parler, soit à chanter. Ce n'est pas ici qu'il pourrait y avoir profit et utilité à entamer une dissertation sur la nature physiologique de la voix humaine, et sur les conditions particulières qui caractérisent les différentes voix d'homme et de femme; je me bornerai à reproduire ces quelques observations, que j'emprunte au docteur Lichtenthal :

La voix humaine, dit-il, prend naissance dans la glotte, moyennant une expiration un peu forcée. L'air chassé des poumons s'achemine d'abord par un canal assez large, mais qui bientôt se resserre, et doit enfin traverser une étroite fente. Les bords de cette ouverture sont deux lames vibrantes qui, semblables à celles des anches, permettent ou interceptent de temps en temps le passage de l'air; et ainsi, par ces alternatives, elles doivent déterminer des ondulations sonores dans le courant d'air qui les frappe. Outre le palais, la langue, les dents, les lèvres (tous organes utiles au mécanisme de la voix), concourent aussi à sa formation la trachée-artère, le larynx, les poumons, les sinus frontaux et maxillaires, les fosses nasales, etc. L'acuité, la force, l'agrément et le caractère individuel de la voix dépendent de l'organisation et de l'altération de l'organe principal de la voix, qui est le larynx. De la voix humaine la plus grave à la plus élevée on compte ordinairement trois octaves (1). La cause prochaine de la voix la plus aiguë est dans le plus grand nombre de vibrations de l'organe de la voix, et celle de la voix la plus grave dans le moins grand nombre de vibrations (2).

Le lecteur trouvera, au mot *organe*, les renseignements relatifs à la *voix parlée*. Quant à la *voix chantée*, nous remarquerons ici qu'elle comporte deux caractères essentiellement distincts, la voix d'homme et la voix de femme, et que ces deux genres de voix se subdivisent eux-mêmes de trois façons. La voix d'homme comprend la voix de ténor, qui est la plus élevée, la voix de baryton, qui est moyenne, et la voix de basse, qui est la plus grave; les trois voix de femmes se décomposent, de la même façon, en soprano, mezzo-soprano et contralto. Le soprano sonne à l'octave aiguë du ténor, le mezzo-soprano à l'octave aiguë du bartyon, et le contralto à l'octave aiguë de la basse. Comme on l'a dit, la voix humaine est le plus beau moyen d'exécution que possède la musique; les instruments n'ont été imaginés que pour l'imiter ou l'accompagner. Pareils aux esclaves qui précèdent ou suivent leur maître, ceux-ci ne doivent faire entendre leurs accents au théâtre que pour annoncer le chanteur ou lui servir de cortège.

(1) Comme distance à parcourir de l'une à l'autre. Mais il faut remarquer que l'échelle complète des divers genres de la voix humaine donne une étendue d'environ cinq octaves.

(2) *Dizionario della musica.*

VOL. — Certain effet de mise en scène, en usage dans les pièces féeriques et fantastiques, produit toujours une grande impression sur le spectateur : c'est celui qui est connu sous le nom de *vol*, parce qu'il représente effectivement l'action de personnages qui semblent voler dans l'air. Voici comment J. Moynet explique le mécanisme de ce truc d'un genre particulier :

... Si vous voulez venir un peu à la face, vous allez voir préparer un vol, qui se compose de trois génies ailés et d'une jeune figurante représentant la princesse. On a choisi, pour cette périlleuse descente, quatre enfants, habillés d'étoffes d'une couleur tendre et bleuâtre, ce qui, avec leur petite taille, les fait paraître plus éloignés. Trois de ces demoiselles, fortement attachées par une ceinture lacée et par un fil de laiton, semblent porter la quatrième, laquelle repose horizontalement sur un appareil en fer qui épouse la forme du corps et se trouve habilement déguisé par les étoffes et les fleurs. Les fils qui vont soutenir ce joli groupe passent par des poulies fixées dans le corps d'un chariot, logé lui-même dans une cassette horizontale sous le gril. Il est évident que, lorsque le chariot prendra sa course vers l'autre côté du théâtre, les fils s'allongeront dans la partie verticale d'autant qu'ils se raccourciront dans la partie horizontale, et le groupe entier, traversant le théâtre obliquement, ira descendre au côté opposé où nous sommes. C'est là un exemple du *vol oblique*.

Dès le commencement de notre Opéra, au dix-septième siècle, le vol était un des grands moyens de séduction de la mise en scène. On

voyait des vols dans la plupart des opéras de Quinault et Lully, qui étaient, en réalité, des féeries chantées, et dans lesquels la richesse et le luxe scéniques, portés à leur extrême puissance, comptaient pour un des principaux éléments de succès.

VOLTIGE. — Exercices de gymnastique que certains acrobates exécutent à l'aide de trapèzes et de cordes suspendues, de façon à paraître voltiger dans l'air.

VOLTIGEUR, VOLTIGEUSE. — Ce mot était usité au dix-huitième siècle pour désigner les acrobates qui se livraient aux exercices de la voltige. On ne l'emploie plus aujourd'hui, non plus que celui de sauteur, qui avait la même signification et qu'on employait dans le même sens. Nous avons donné, aux mots *Danseurs de corde* et *Foire* (*Théâtres de la*), tous les détails et renseignements relatifs aux acrobates qui se rendirent fameux en ce genre à cette époque et qui conquirent la faveur des Parisiens, toujours avides de spectacles extraordinaires. Nous y renvoyons le lecteur, pour n'avoir pas à nous répéter inutilement.

Z

ZANNI. — « L'Arlequin et le Scapin, dit Chamfort, sont appelés en Italie Zannis. On a beaucoup disputé sur l'étymologie de ce mot; l'opinion la plus vraisemblable est qu'il vient de *Sannio*, mot latin qui signifie un mime qui de la bouche, du visage, des gestes, de la voix et des mouvemens du corps, fait rire les spectateurs. »

Dans l'ancienne comédie italienne, le *zanni* était plutôt un caractère, un type, qu'un personnage. Il représentait le valet rusé, intrigant, audacieux, menteur et parfois voleur qui était l'un des pivots du théâtre à cette époque et qui remplissait surtout le rôle de bouffon. Non seulement Arlequin et Scapin, mais Mezzetin, Brighella, Trivelin et bien d'autres étaient de la race de ces *zannis*, qui, entre autres, ont fourni à notre Molière son Mascarille et son Gros-René.

ZARZUELA. — La zarzuela est un produit exclusivement espagnol. C'est un genre de composition lyrique, d'un caractère alerte et vif, qui se rapproche beaucoup de notre opérette et dans laquelle se trouvent parfois insérés et mis en œuvre certaines chansons nationales et populaires, certains airs de danse connus et aimés de tous. L'originalité de la zarzuela réside surtout dans son élément musical, car, en ce qui concerne le texte offert aux compositeurs, il n'est autre chose, la plupart du temps, qu'une adaptation ou une simple traduction de nos meilleurs opéras-comiques. C'est ainsi que les musiciens espagnols ont refait après les nôtres, sous forme de zarzuelas, *le Domino noir*, *la Reine d'un jour, les Diamants de la couronne, le Val d'Andorre, le Puits d'amour, Bonsoir, M. Pantalon, les Mousquetaires de la Reine, le Brasseur de Preston, les Cent Vierges, la Grande-Duchesse*, etc., etc. Le peuple espagnol, particulièrement celui de Madrid, est très friand de zarzuelas, et généralement trois ou quatre théâtres de cette ville sont consacrés à ce genre de spectacle; l'un d'eux même, fondé et inauguré le 11 octobre 1856, était créé dans le but de lui donner la plus grande expansion possible, et prit le titre de Théâtre de la Zarzuela. Parmi les compositeurs de zarzuelas, les *zarzueleros* les plus estimés, il faut citer les noms de Gaztambide, Cristobal Oudrid, de MM. Barbieri, Arrieta, Caballero, Rogel, Inzenga, Hernando, Aceves, etc.

ZÉZAIEMENT. — Le zézaiement, surtout s'il est un peu prononcé, est un défaut grave chez un comédien. Très difficile à corriger entièrement, on ne peut parvenir à l'atténuer que par un travail opiniâtre et persévérant.

ZINC (AVOIR DU). — Expression d'argot théâtral. « A du zinc » tout comédien, tout chanteur doué d'un organe sonore, d'une voix solide, robuste et d'un caractère en quelque sorte métallique. Un chroniqueur disait, il y a vingt ans : « M. Mélingue, M. Beauvallet, M. Febvre, Mlle Agar ont du zinc; M. Dumaine *a des côtés zingués.* » Parmi les chanteurs qui avaient du zinc à cette époque, on pouvait citer en première ligne Mme Marie Sasse et M. Villaret.

SUPPLÉMENT.

ACCESSOIRES (Cabinet d'). — Voy. Accessoires.

AGENT DES HOSPICES. — Employé de l'administration de l'Assistance publique chargé, dans chaque théâtre, de percevoir la redevance connue sous le nom de « droit des pauvres. » Dans ce but, et afin d'éviter toute fraude de la part des entreprises théâtrales, il prend place le soir, dès l'ouverture des bureaux, auprès des contrôleurs, pour les contrôler eux-mêmes et s'assurer de la régularité du service de la recette. (Voy. Droit des pauvres.)

AGRAFER (Se faire). — Se dit de l'acteur qui, par son insuffisance, son laisser-aller, ou pour toute autre cause, excite la mauvaise humeur du public, et provoque de sa part des murmures et des marques ouvertes de mécontentement.

APPRENDRE. — Le premier travail du comédien, lorsqu'il est appelé à prendre part à l'exécution d'un ouvrage nouveau, est d'*apprendre* le rôle dont il est chargé, c'est-à-dire de s'en graver le texte dans la mémoire de façon à pouvoir le réciter par cœur dès les premières répétitions.

ATTRAPER (Se faire). — Synonyme de *se faire agrafer* (Voy. ce mot).

BAISSER DE RIDEAU. — A l'époque où l'on avait l'habitude de donner des spectacles coupés, on appliquait la qualification de *baisser de rideau* à la petite pièce qui terminait la soirée et sur laquelle le rideau se baissait pour la dernière fois. On faisait en sorte que cette pièce fût vive, alerte, gaie, afin de laisser le spectateur sur une impression riante et joyeuse.

BAS COMIQUE. — Genre de comique trivial, vulgaire, parfois grossier, qui excite le rire de la foule, mais qui n'est pas empreint d'un goût très pur. Quelques acteurs ont brillé pourtant dans le bas comique et se sont rendus célèbres en ce genre, entre autres Tiercelin, qui fit naguère la fortune des Variétés, et la fameuse Flore, qui obtint aussi de grands succès à ce théâtre.

BATTE. — La batte est le principal attribut d'Arlequin, qui ne saurait pas plus s'en passer que Polichinelle ne saurait se passer de sa pratique. C'est une sorte de petite latte très flexible, qui ne quitte jamais sa ceinture, et dont il se sert à l'occasion pour rouer de coups ses éternels ennemis : Cassandre, Léandre, Pierrot, et généralement tous ceux qui cherchent à le contrecarrer et qui prétendent faire obstacle à ses projets.

BÉNÉFICE SIMULÉ. — Lorsque, dans une troupe de province, un artiste a conquis les faveurs du public et s'est fait aimer de lui, il arrive que le directeur exploite cette faveur à son profit en se servant du nom de l'artiste. Il affiche alors une représentation au bénéfice de celui-ci, et les spectateurs accourent en foule, pensant que le profit doit être pour leur artiste

préféré. Par ce moyen, le directeur encaisse une grosse recette, et il en est quitte pour accorder une modeste gratification au comédien sur le nom duquel il a battu monnaie. C'est ce qu'on appelle un bénéfice simulé.

BILLET DE RÉPÉTITION. — Dans les petites villes de province, où l'on ne joue pas tous les soirs, le service de chaque jour est indiqué sur un *billet de répétition* que le garçon de théâtre est chargé d'aller communiquer successivement, chaque matin, à tous les artistes de la troupe.

BOULEUR. — D'un comédien qui, sans posséder de qualités particulières et sans avoir d'originalité, connaît cependant bien son métier et, sans rien faire ressortir, ne gâte rien et tient convenablement sa place dans l'ensemble, on dit que c'est *un bon bouleur.*

BOUTIQUE. — La grande boîte carrée et plate dans laquelle le montreur de marionnettes renferme ses acteurs de bois lorsque la représentation est finie, et qu'il doit les transporter d'un endroit à un autre.

BURLESQUE. — C'est le nom que les Anglais donnent à certaines pantomimes extrêmement comiques, qui d'ordinaire sont jouées par des clowns excentriques dont le jeu fantasque est véritablement surprenant.

CABOTINER. — Faire du cabotinage (Voy. ce mot).

CHANTER LES CHŒURS. — Dans les petites troupes de province, dont le personnel est peu nombreux, les engagements des artistes portent qu'ils devront paraître et chanter les chœurs dans les pièces où ils ne joueront pas. (Voy. PARAITRE.)

CHEF DE SOCIÉTÉ. — Voy. PRORATA, SOCIÉTÉ.

DÉBLAYER. — Certains comédiens, habitués à chercher un effet plus facile que raisonné, ont coutume de sacrifier sans pitié la plus grande partie d'une tirade, sans se préoccuper aucune ment d'en faire ressortir les parties saillantes pour concentrer tout leur effort sur la conclu sion et arracher ainsi les applaudissements di public. Après avoir dit rapidement et avec né gligence les huit ou neuf dixièmes du morceau ils en mettent la fin en plein relief et, accen tuant les dernières phrases avec vigueur, il obtiennent le résultat qu'ils désirent. C'est c qu'on appelle, en argot de théâtre, *déblayer un tirade.* Ce procédé facile et fâcheux était sou vent de mise autrefois sur nos scènes des boule vards, dans les gros mélodrames, et nous avon le regret de constater que des artistes fort esti mables l'emploient parfois même à la Comédie Française.

DONNEURS DE CONTREMARQUES — Employés subalternes qui, placés aux deu côtés du contrôle dans les entr'actes, sont char gés de distribuer les contremarques aux spec tateurs qui sortent, et de les recevoir à la ren trée de ceux-ci.

EMBOITAGE. — Terme d'argot théâtral Situation difficile, fâcheuse, désagréable, d'u rôle ou d'une scène, dans laquelle le comédien en dépit de ses efforts et de son intelligence craint de produire sur le public un mauvais ef fet, de *se faire emboîter.* Il dit qu'il y a dan cette situation un *emboîtage.*

EMBOITER (SE FAIRE). — Synonyme d *se faire agrafer* (Voy. ce mot).

FOND. — C'est le dernier plan non du théâ tre, mais du décor posé. Si la toile de fon tombe au second, au troisième ou au quatrièm plan, le fond se trouve naturellement à ce se cond, troisième ou quatrième plan. Dans u décor fermé, ce qu'on appelle la *porte du fon* est celle qui fait face au spectateur.

ILLUMINATIONS. — Ce spectacle popu laire, accompagnement obligé de toutes le grandes fêtes publiques, est depuis bien long temps en usage. Il en est parlé déjà dans u fameux roman de la Table ronde, *Perceforest* qui date du dixième ou du onzième siècle e

dont l'auteur est resté inconnu, et J. Chartier le mentionne ainsi dans son *Histoire de Charles VII,* à l'année 1458 : «... En quantité de lieux et diverses rues, plusieurs des bourgeois avoient fait parer et orner leurs maisons de draps et de *luminaires,* très richement et à très grands frais, et dura cette fête trois jours. » Enfin Monstrelet, parlant de la même année, dit qu'à l'entrée du duc de Bourgogne à Gand les rues de la ville étaient illuminées par douze ou quinze mille torches.

A cette époque en effet, et pendant longtemps, lampions et torches étaient les seuls moyens d'illumination. Ces dernières, par leur mobilité, offraient des dangers, et l'on finit par y renoncer; les lampions restèrent seuls, avec leur mèche fumante et d'une odeur nauséabonde brûlant dans un large godet rempli de suif. Ils trônaient en vainqueurs il y a quarante ans encore, placés en rangées superposées sur de grands ifs de bois, ou bordant les corniches et les fenêtres des édifices publics et des maisons particulières. On commençait alors à employer aussi les verres de couleurs variées, dont les guirlandes et les entrelacs produisaient un heureux effet. C'est, croyons-nous, vers 1848, que surgirent les premières lanternes en papier plissé connues sous le nom de lanternes vénitiennes, lesquelles donnent à certaines illuminations un caractère doux et très agréable à l'œil. C'est aussi vers cette époque que le gaz commença à prendre une large part dans les illuminations; sa lumière un peu crue, mais gaie, vive et brillante, donna une grande somptuosité à ce spectacle, et chacun sait les effets merveilleux qu'on obtient aujourd'hui grâce à cette lumière, qu'on tamise parfois en l'emprisonnant dans des globes dépolis. Qui ne se rappelle le coup d'œil féerique que présentent, aux jours de grandes fêtes populaires, l'avenue des Champs-Élysées, les Tuileries, le Palais-Royal, les ponts sur la Seine et les monuments qui bordent le fleuve, lorsque des milliers de becs de gaz et de verres de couleur forment une gigantesque illumination ! La lumière électrique vient encore ajouter aujourd'hui sa splendeur à ce spectacle, et son mélange avec le gaz produit un effet d'une puissance et d'une beauté indescriptibles.

INDICATIONS. — En publiant sa pièce, chaque auteur en entremêle le texte de toutes les *indications* nécessaires à son exécution et à l'intelligence de l'œuvre. Ces indications sont relatives aux décors, aux costumes, aux accessoires, aux mouvements scéniques, aux passades à exécuter par les personnages, etc., etc., de façon que la lecture attentive de l'ouvrage permette d'en régler la mise en scène d'une façon certaine et sans hésitation.

LAISSEZ-PASSER. — Aujourd'hui que le journalisme se fait à la vapeur, les critiques, les courriéristes de théâtre, les reporters ont souvent besoin d'assister aux répétitions générales d'un ouvrage important, afin que la rapidité de leur tâche en soit facilitée. D'autre part, et en ce qui concerne les œuvres musicales, ce n'est pas trop pour le critique d'entendre deux fois une partition pour en pouvoir parler avec une certaine assurance ; il est donc souvent convoqué non seulement à la première représentation, mais à la dernière répétition générale. Enfin, il existe à Paris un public spécial d'artistes, de gens de lettres, d'amateurs, qui se montre très friand de ces sortes de demi-solennités, si bien qu'à ces *avant-premières représentations* la salle se trouve souvent aussi pleine que le jour de la grande bataille. D'ordinaire, ce n'est pas avec les billets habituels que l'on pénètre au théâtre en ces circonstances, mais avec des *laissez-passer* qui représentent le même objet et qui sont soit imprimés, soit écrits de la main du directeur ou de l'administrateur.

NE PAS ÉTRENNER. — Voy. ÉTRENNER.

PAQUET. — Le comédien de province est tenu d'avoir sa garde-robe (Voy. ce mot); mais on pense bien qu'il ne peut transporter tout son matériel au théâtre chaque fois qu'il arrive dans une ville nouvelle. Il lui faut donc, aux jours de représentation, faire choix de tout ce qui lui est nécessaire pour le ou les rôles qu'il doit jouer le soir : costumes, linge, chaussures, perruques, coiffures, armes, etc. De tous ces objets il compose ce qu'il appelle son *paquet,* lequel paquet prend la forme d'une malle, — sa *malle à paquet,* — où le tout est enfermé et qui,

deux ou trois heures avant le spectacle, est transportée de son domicile dans sa loge par les soins et sur les épaules du garçon de théâtre.

POLITEAMA. — C'est le nom qu'on donne, en Italie, à certains théâtres.

RÉPÉTER. — Prendre part à une répétition, soit au théâtre, soit au concert. « Je répète aujourd'hui, » dira un artiste; ou bien : « On répète à telle heure. » Par extension, on dit qu'un théâtre répète une pièce, quand s personnel se livre aux études de cette pièce en effectue les répétitions.

RETIRER UN ROLE. — Quand, aux : pétitions, on reconnaît qu'un artiste primiti ment chargé d'un rôle dans une pièce nouve est insuffisant, ou que ce rôle ne convient n sa nature ni à ses moyens, on le lui repre pour en charger un autre artiste. C'est ce qu' appelle retirer un rôle.

ERRATA.

Page 17, col. 1, lignes 6-7. — *Lisez :* qui retenaient la nacelle au ballon.
Page 21, col. 2, lig. 9. — *Lisez :* dans une délibération des Comédiens-Français
Page 23, col. 1, lig. 39. — *Lisez :* ou les plus caractéristiques
Page 31, col. 2, lig. 15. — *Lisez :* pour 1964
Page 64, col. 1, lig. 46-47. — *Lisez :* nommé par le ministre
Page 68, col. 2, lig. 23. — *Lisez :* que les Romains appelaient *pulpitum*
Page 115, col. 1, lig. 6-7. — *Lisez :* la Gaîté, les Funambules, les Délassements-Comiques et le Lazary.
Page 136, col. 1, lig. 1-2. — *Lisez* : *Spezzamonti*
Page 214, col. 2, lig. 23. — *Lisez :* On conviendra qu'il était difficile
Page 221, col. 2, lig. 17. — *Lisez :* appartenant à ceux qu'on appelait
Page 242, col. 2, lig. 1. — *Lisez :* et les Romains lui donnaient
Page 258, col. 1, lig. 7. — *Lisez :* à les exprimer
Page 309, col. 2, lig. 45. — *Lisez :* vingt-trois ans
Page 407, col. 2, lig. 33. — *Lisez :* vint à Paris et obtint du roi
Page 472, col. 1, lig. 32. — *Lisez* : étoit un lieu privilégié
Page 477, col. 1, lig. 30. — *Lisez :* ou d'être mal placé.
Page 490, col. 2, lig. 6-7. — *Lisez :* et le machiniste actuel de ce théâtre est M. Mataillet, qui a succédé à M. Brabant
Page 609, col. 1, lig. 31. — *Lisez :* ce costume mi-parti rouge et bleu
Page 623, col. 2, lig. 27. — *Lisez* : produirait des bénéfices considérables
Page 659, col. 2, lig. 34. — *Supprimez : En pénitence*
Page 666, col. 2, lig. 24. — *Lisez :* de la même manière.

TABLE SYSTÉMATIQUE

DES MOTS ET DES EXPRESSIONS CONTENUS DANS CE DICTIONNAIRE.

N. B. — Quelques mots oubliés ayant fait l'objet d'un Supplément, le lecteur qui, consultant cette table, y rencontrerait un mot qu'il ne trouverait pas à sa place dans le corps de l'ouvrage, est prié de se reporter au Supplément, qui lui donnera satisfaction.

SYMBOLISME RELATIF AU THÉATRE, A LA MUSIQUE ET A LA DANSE.

L'ART ANTIQUE.

Les jeux du théâtre et du cirque, les divertissements publics chez les Grecs et chez les Romains.

LES ORIGINES DU THÉATRE EN FRANCE.

HISTOIRE DES THÉATRES DE PARIS.

DÉSIGNATIONS GÉNÉRIQUES DES LIEUX DESTINÉS AUX SPECTACLES.

LA LITTÉRATURE ET LES DOCUMENTS RELATIFS AU THÉATRE, A LA MUSIQUE ET A LA DANSE.

Bibliothèques spéciales.

de l'Opéra. — Clé du Caveau; Compte-rendu; Courrier des théâtres; Critique théâtrale et musicale. — Dictionnaire de musique. — Feuilleton dramatique; Feuilletoniste. — Journaux de musique; Journaux de théâtre. — Mémoires dramatiques; Musée de l'Opéra. — Polémique (La) au théâtre; Propriété littéraire. — Reporter théâtral. — Technologie théâtrale.

ADMINISTRATION, EXPLOITATION THÉATRALE.

Abonnement; Administrateur; Administration; « A la demande générale; » Année théâtrale; Appointements; Arrondissement théâtral; Assemblée; Autorités théâtrales administratives. — Brevet; Bulletin de service. — Cahier des charges; Capitation; Chef de service; Chef de société; Clôture; Commissaire du gouvernement; Comité; Comité d'administration, de direction; Comité de lecture; Composition du spectacle; Concours; Congé; Correction (Pièce reçue à). — Décadier; Décentralisation artistique; Dimanche (Le) au théâtre; Directeur breveté; Directeur de la musique; Directeur de la scène; Directeur de théâtre; Direction; Doyen de la Comédie-Française. — Engagement. — Faire le service; Fermeture. — Gentilshommes de la chambre. — Heure (L') du spectacle; Hiérarchie des théâtres. — *Impresario;* Inspecteur de l'habillement; Inspecteur du matériel; Inspecteur de la salle; Itinéraire. — Jours de jeu. — Lettres patentes; Location; Location (Feuille de); Location (Préposée à la). — *Manager;* Matinées; Monopole. — Orateur; Ordre de début. — Parler au public; « Par permission de M. le maire; » Pension de retraite; Pensionnaire; Personnel; Police des théâtres; Préposée à la location; Privilège; Prorata. — Quinzenier. — Réception d'une pièce; Réclame; Régie; Régie (Exploitation en); Régisseur; Règlement; Relâche; Remise; Renouveler; un engagement; Réouverture; Répertoire; Répétiteur; Représentation; Représentation (Première); Représentation (Centième); Représentation extraordinaire; Représentation de retraite; Reprise; Résiliation; Retirer un rôle; Rompre un engagement. — *Scrittura;* Secrétaire général; Semainier; Service de presse; Sociétaire; Société; Spectacle coupé; Spectacle demandé; Spectacle forcé; Subventions; Sujet; Suzeraineté de l'Opéra. — Tableau de troupe; Tour de faveur; Trois (Les) représentations d'auteur.

LA QUESTION FINANCIÈRE AU THÉATRE.

Économie théâtrale.

Abonnement; Agents des auteurs; Appointements; Avances. — Bassin; Bénéfice; Bénéfice simulé; Billet à droit; Billet d'auteur. — Cachet; Cahier des charges; Capitation; Cassette. — Dédit; Demi-recette; Dimanche (Le) au théâtre; Domaine public; Double (Jouer au); Droits d'auteur; Droit des pauvres. — Faire de l'argent; Feu; Frais. — Honoraires. — *Ingresso.* — Jeton. — Location; Loges. — Part; Pension de retraite; Primes; Prix des places au théâtre; Prorata. — Recette; Régie (Exploitation en); Rendre l'argent. — Semaine sainte; Sociétaire; Société; Spectacle de capitation; Supplément; Subventions; Suzeraineté de l'Opéra. — Tarif des places.

LE THÉATRE ET LE POUVOIR ROYAL, PUBLIC OU MUNICIPAL.

Arrondissement théâtral; Autorités théâtrales administratives. — Brevet. — Cahier des charges; Censure théâtrale; Clôture; Commissaire du gouvernement; Commission d'examen. — Débuts; Décret de Moscou; « De par et pour le peuple; » Directeur breveté; Droit des pauvres. — Excuses au public. — Faire évacuer la salle; Foire (Théâtres de la); For-l'Évêque (Le) et les comédiens. — Garde (La) au théâtre; Gentilshommes de la chambre. — Heure (L') du spectacle; Hiérarchie des théâtres. — Interdiction; Itinéraire. — Lettres patentes; Liberté des théâtres. — Menus-Plaisirs; Monopole. — Ordre de début. — « Par permission de M. le maire; » Parterre; Police des théâtres; Privilège; Prix (Le) des places au théâtre. — Régie (Exploitation en). — Semaine sainte; Sentinelles sur le théâtre; Spectacles à la cour; Spectacles de gala; Spectacles gratis; Spectacles par ordre; Subventions; Surintendants des théâtres; Suspendre une pièce; Suzeraineté de l'Opéra. — Villes sédentaires.

LA CENSURE.

Censure théâtrale; Commission d'examen; Coupures. — Interdiction. — Liberté des théâtres. — Pièces sans titre. — Suspendre une pièce.

LES AUTEURS ET LES PIÈCES.

Acteurs-auteurs; Agents des auteurs; Anniversaires; Arrangeur; Associations artistiques; Auteur dramatique; Auteurs anonymes. — Billet d'auteur. — Chute; Collaborateur; Collaboration (La) au théâtre; Commission des auteurs; Compositeur; Correction (Pièce reçue à). — Dramatiste, dramaturge; Droits d'auteurs. — Écrivain dramatique. — Guerres musicales. — « L'auteur! l'auteur! » Liberté des théâtres. — Parodiste; Parterre; Pièce; Pièces sans titre; Poète; Polémique (La) au théâtre; Primes; Propriété littéraire. — Querelles littéraires. — Réception d'une pièce; Retirer une pièce. — Sous-titre. — Titres de pièces; Tour de faveur; Trois (Les) représentations d'auteur. — Vaudevilliste.

POÉTIQUE THÉATRALE.

Caractère, détail et divisions du poème dramatique. — Formes, procédés, produits du travail littéraire appliqué à la scène.

Action. — Canevas; Caractère; Catastase; Catastrophe; Charpente; Comique (Du) au théâtre; Coup de théâtre; Coupe. — Dénouement; Dialogue; Donnée de pièce; Dramatique. — Entrée; Exposition. — Filer une scène. — Imprécation; Incident; Intrigue; — Marivaudage; Monstre. — Nœud. — Parodier; Paroles; Passion; Pathétique; Péripétie; Plan; Poème; Poète; Prose. — Récit dramatique. — Scenario; Situation; Sortie; Sortie (Fausse); Style théâtral. — Unités (Les trois). — Vers; *Vis comica.*

LES DIVERSES PARTIES DU POÈME DRAMATIQUE,

considérées matériellement ou littérairement.

LES DIFFÉRENTES FORMES ET LES DÉNOMINATIONS DIVERSES DU POÈME SCÉNIQUE, DRAMATIQUE ET LYRIQUE.

LA SCÈNE,

Sa structure, son aménagement, ses divisions, ses dépendances.

MISE EN SCÈNE.

Décor, costume, aménagement scénique.

MACHINERIE THÉATRALE.

(Personnel, matériel, service.)

LA LUMIÈRE AU THÉATRE,

sur la scène et dans la salle.

LES COMÉDIENS.

Désignations professionnelles, qualifications diverses.

ACTION SCÉNIQUE INDIVIDUELLE OU COLLECTIVE.

Jeu du comédien, ses qualités, ses défauts.



LES EMPLOIS AU THÉATRE.

Définition, caractéristique.

DÉTAILS DU TRAVAIL SCÉNIQUE.

Études préparatoires.

PHYSIONOMIE DE L'ACTEUR.

Moyens employés.

SERVICE INTÉRIEUR DU THÉATRE.

PERSONNEL DU SERVICE DE LA SCÈNE NE PRENANT PAS PART A L'ACTION SCÉNIQUE.

MUSIQUE. — CHANT.

LA DANSE ET LES DANSEURS, LA PANTOMIME, LE GESTE.

ÉCOLES, ÉTABLISSEMENTS D'INSTRUCTION, INSTITUTIONS.

INDUSTRIES NÉES DU THÉATRE.

FORMES PARTICULIÈRES DU LANGAGE THÉATRAL. — ARGOT DES COMÉDIENS.

LA SALLE.

Structure, aménagement, divisions, dépendances, service, personnel.

L'AFFICHE,

Son utilité, son langage, ses promesses.

LE PUBLIC AU THÉATRE.

Composition, particularités, coutumes.

MANIFESTATIONS APPROBATIVES OU IMPROBATIVES DU PUBLIC. — FAÇONS DIVERSES DONT ELLES SE PRODUISENT.

LA CLAQUE.

TYPES CÉLÈBRES AU THÉATRE.

THÉATRE EN PROVINCE.

LES MARIONNETTES.

ACROBATES, SALTIMBANQUES.

Personnel et matériel; coutumes; exercices.

AMUSEMENTS PUBLICS, RÉJOUISSANCES POPULAIRES, SPECTACLES DIVERS.

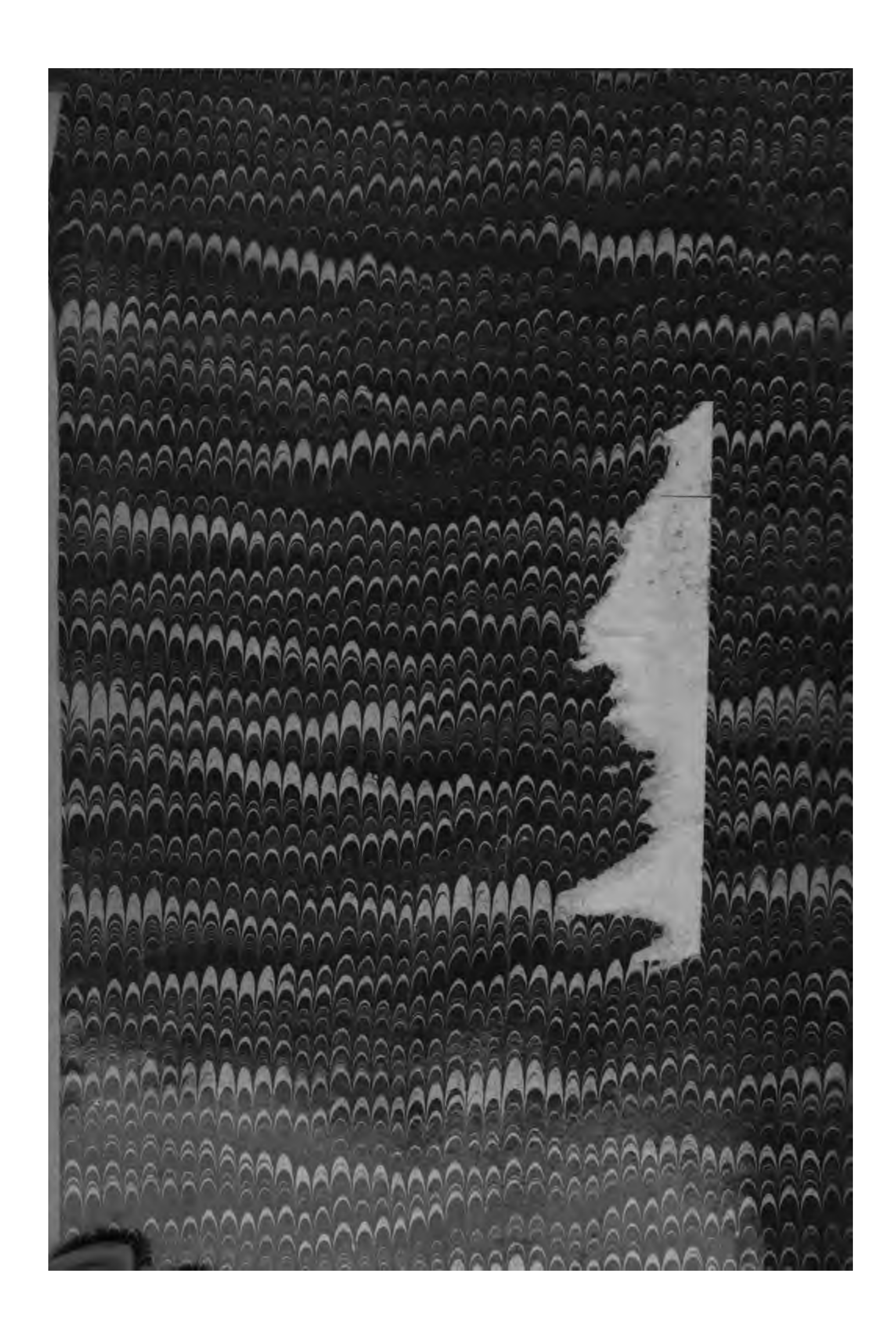
ÉQUITATION, COURSES, JEUX CHEVALERESQUES DANS L'ANTIQUITÉ ET DANS LES TEMPS MODERNES.

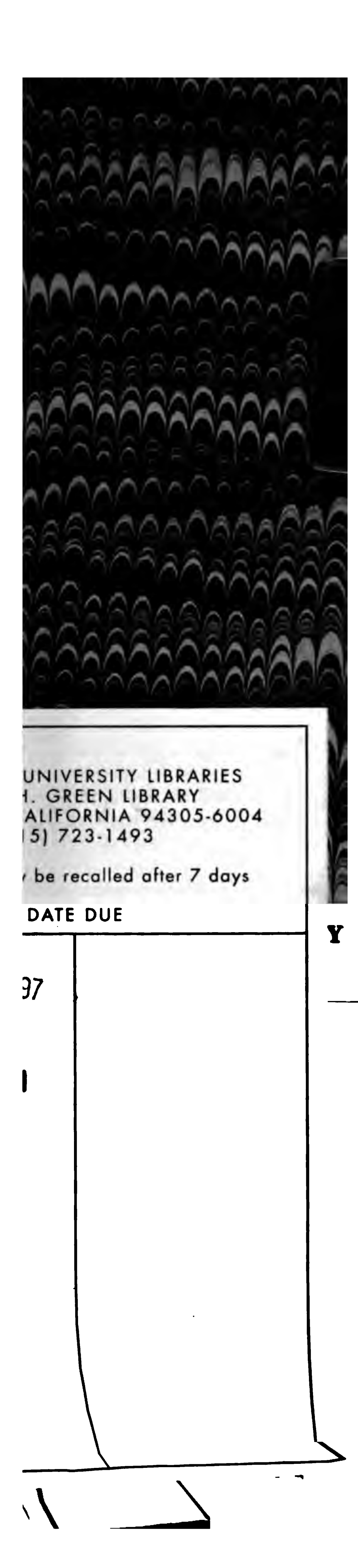
EXPRESSIONS ET LOCUTIONS ÉTRANGÈRES.

DIVERS.








UNIVERSITY LIBRARIES
H. GREEN LIBRARY
ALIFORNIA 94305-6004
15) 723-1493
be recalled after 7 days
DATE DUE
97
Y